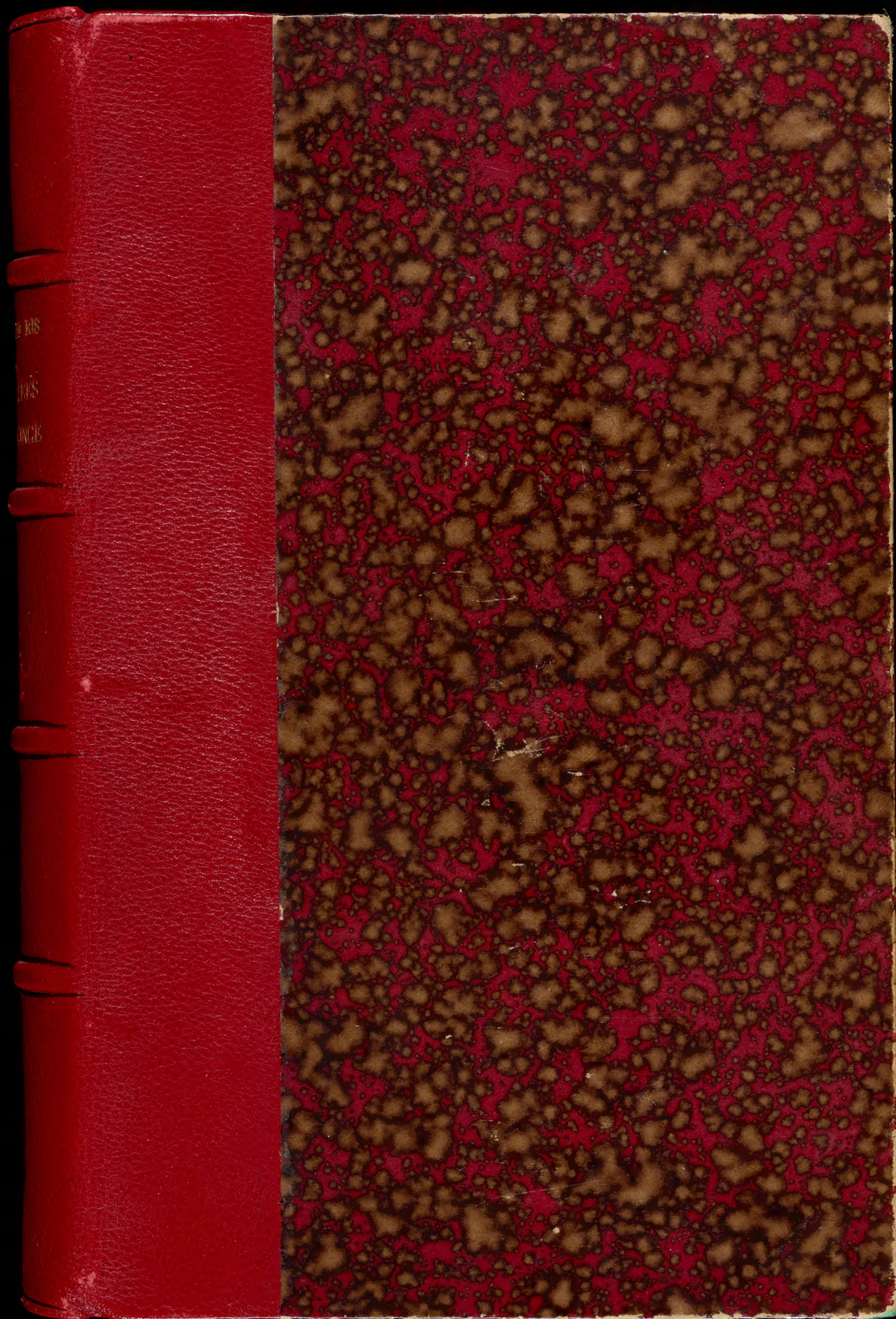
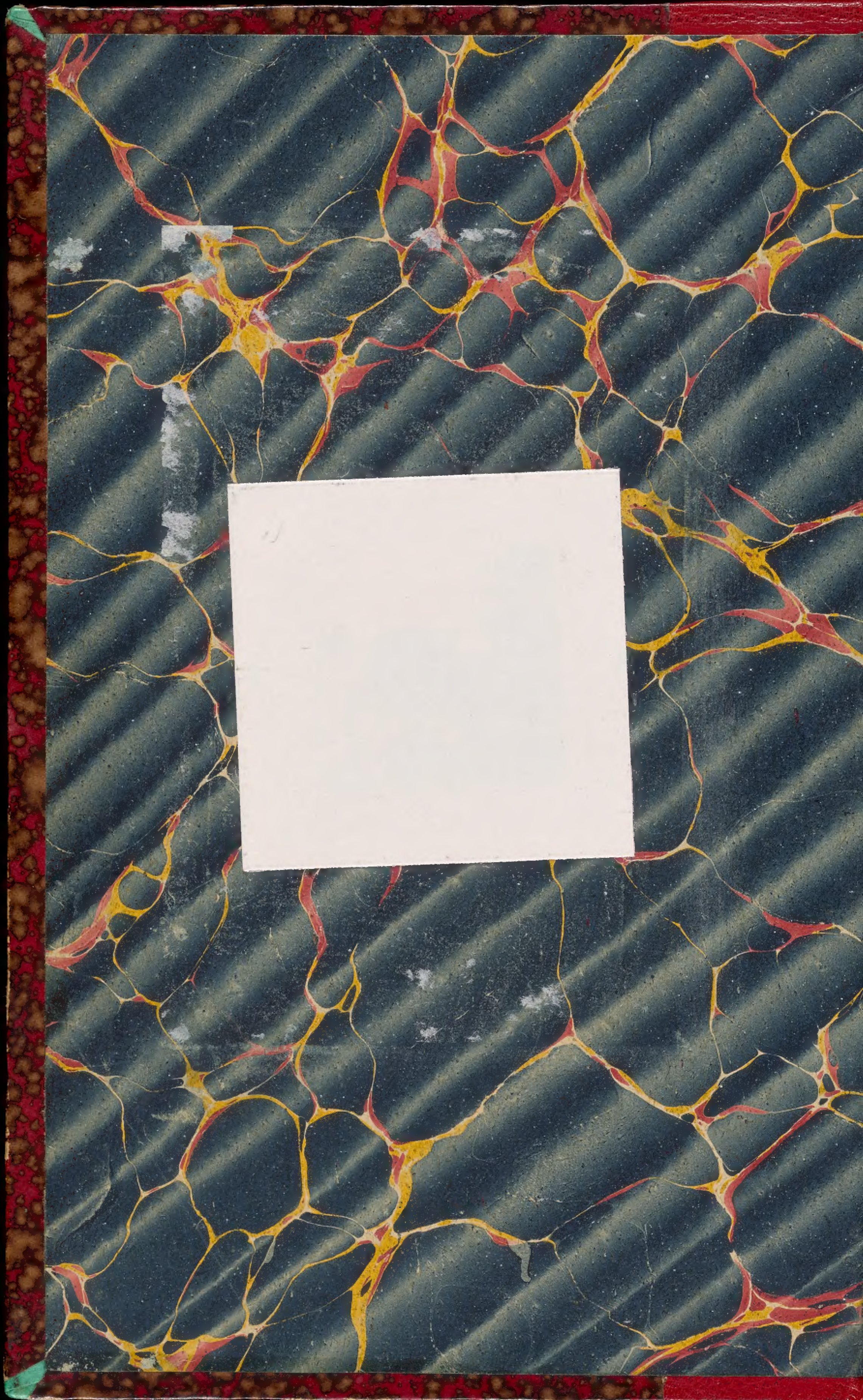






LES

MUSÉES DE PROVINCE

PARIS. — IMPRIMERIE Vᵉ POITEVIN ET Cⁱᵉ, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

LES

MUSÉES DE PROVINCE

HISTOIRE ET DESCRIPTION

PAR

L. CLÉMENT DE RIS

CONSERVATEUR ADJOINT DES MUSÉES NATIONAUX

SECONDE ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE

PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON

—

1872

La première édition des *Musées de Province* date de 1859. Publiée douze ans plus tard, la seconde contient les modifications suivantes :

Sur les vingt-deux descriptions de Musées de l'édition de 1859, treize ont été complétement refaites et très-augmentées, neuf ont été remaniées dans leurs principales parties. En outre, neuf Musées qui ne figuraient pas dans la première édition ont été décrits dans celle-ci ; ce sont les Musées d'Aix, le Palais des Papes et l'église des Doms à Avignon, l'Hospice de Beaune, Cherbourg, Colmar, Metz, Narbonne, le Musée Wicar à Lille et les dessins du Musée Fabre à Montpellier.

Afin de faciliter les recherches, chaque Musée a été classé à son ordre alphabétique. Enfin, chaque description est suivie d'une petite note bibliographique qui renvoie soit aux livrets spéciaux des Musées, soit aux travaux auxquels ils ont donné lieu.

(juin 1870.)

Ce volume était imprimé et prêt à paraître lorsque les événements de 1870 sont venus en suspendre la publication. A la suite de nos malheurs nous avons été contraints de céder à l'Allemagne les villes de Strasbourg, de Colmar et de Metz dont les musées sont décrits dans ce volume. Nous croyons devoir maintenir ces descriptions. Nul ne peut prévoir l'avenir.

(septembre 1871.)

LES

MUSÉES DE PROVINCE

Il n'y a guère plus de vingt ans que l'attention s'est portée sur les musées de province. Fondés pour la plupart par l'initiative du premier consul, c'est au gouvernement impérial qu'ils ont dû leur installation et le peu d'éclat dont ils ont brillé avant que la faveur publique les remît en honneur. Le temps, d'autres intérêts, ne permirent pas à Napoléon Ier de les surveiller et de leur donner la forte organisation dont il sut empreindre toutes les créations des débuts de son règne. Négligés pendant cinquante ans, c'est seulement vers 1850 que l'on commença à s'intéresser aux œuvres qu'ils contenaient. Chaque année cet intérêt s'accroît et se fortifie Le moment serait venu d'en donner une description exacte, complète et détaillée.

Mes prétentions ne visent pas si haut. Je doute qu'un effort isolé, secondé par la meilleure volonté du monde, puisse mener une pareille tentative à bonne fin. Je ne veux, dans ce livre, que donner une idée des œuvres les plus remarquables contenues dans les principaux de ces musées.

Ils peuvent se diviser en deux classes : la première comprend les musées formés en exécution du décret du 14 fructidor ; la seconde se compose de collections municipales appartenant exclusivement aux villes où elles sont placées, et dont l'origine est la plupart du temps due à la libéralité de quelque riche particulier.

Le 14 fructidor an VIII, sur le rapport de Chaptal[1], parut le

[1] Voir note A.

décret suivant qui est l'acte de naissance des collections départementales :

Arrêté du 14 fructidor.

« Les consuls de la République, sur le rapport du ministre de l'Intérieur, arrêtent ce qui suit :

« Article premier.— Il sera nommé une commission pour former quinze collections de tableaux, qui seront mis à la disposition des villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy.

« Art. 2.—Ces tableaux seront pris dans le muséum du Louvre et dans celui de Versailles.

« Art. 3. — L'état de ces tableaux sera arrêté par le ministre de l'Intérieur et envoyé aux villes auxquelles ils seront destinés.

« Art. 4. — Les tableaux ne seront envoyés qu'après qu'il aura été disposé aux frais de la commune une galerie convenable pour les recevoir.

« Art. 5. — Le ministre de l'Intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

« Le premier Consul, *signé :* BONAPARTE.

« Par le premier Consul,

« Le secrétaire d'État, *signé :* H.-B. Maret. »

Les quinze villes ainsi dotées n'étaient pas complétement dépourvues de collections d'art. Quelques-unes, comme Bordeaux, Toulouse, Dijon, avaient été sous l'ancienne monarchie le centre d'académies de province qui, ne fût-ce que pour l'étude, disposaient de modèles de peinture et de sculpture dont la réunion pouvait former le noyau d'un musée. Dans toutes, la Révolution et le décret de l'Assemblée constituante ordonnant la suppression des communautés religieuses apportèrent les richesses artistiques des couvents, abbayes, communautés, auxquelles vinrent se joindre bientôt les objets que quelques amateurs zélés purent soustraire au pillage des châteaux et des églises.

En l'an VII (1798) le musée central de Paris était fondé. Les dépôts des Petits-Augustins et de la rue de Beaune regorgeaient de merveilles que les confiscations révolutionnaires avaient fait rentrer

dans le domaine de l'État. Les richesses du cabinet du roi dispersées à Versailles, aux Tuileries, au Louvre, dans les domaines de la couronne, venaient peu à peu se classer dans les salles du Louvre, sous la direction d'une commission d'organisation nommée par le ministre de l'Intérieur. Les procès-verbaux des séances de cette commission sont déposés dans les archives du Louvre. Ils contiennent de curieuses preuves des difficultés que rencontra cette commission au début de ses travaux, de la ténacité, du courage qu'elle eut à déployer pendant les trois premières années de son existence. En 1798, les plus rudes moments étaient passés; le muséum, comme on l'appelait alors, commençait à s'installer, et la commission se montrait disposée à envoyer dans les départements les objets qui ne pouvaient figurer au Louvre. Plusieurs villes adressèrent au ministre de l'Intérieur des demandes auxquelles on fit droit en partie. Mais, parmi ces demandes, aucune ne fut formulée d'une façon plus étrange que celle de la ville de Genève, faisant alors partie du territoire français. Je ne veux rien changer à la teneur de ce document :

« **Musée central des Arts. — Commission administrative.**

Séance du 23 vendémiaire an VII (15 octobre 1798).

« Le ministre de l'Intérieur adresse à l'Administration une péti-
« tion du citoyen Félix Desportes, commissaire du gouvernement
« près la commune de Genève. Il l'invite à l'instruire si parmi les
« doubles de tableaux que possède le muséum, il y en aurait quel-
« ques-uns qu'il fût possible de disposer en faveur de cette com-
« mune.

« Le citoyen Félix Desportes demande pour la Société centrale
« des Arts de Genève, dont il est membre, quarante tableaux ainsi
« qu'il suit : Deux Corrège. — Trois Carrache. — Deux Domini-
« quin. — Deux Guido Reni. — Deux Guercino. — Un Barbieri
« (c'est le même que le précédent, ajoute le pauvre secrétaire de
« la commission). — Un Albane. — Deux P. Véronèse. — Un P.
« Caliari (c'est le même que le précédent, ajoute toujours le même
« rédacteur du procès-verbal). — Un Titien. — Trois Allori dit
« le Bronzin. — Trois Michel-Ange. — Trois Poussin. — Deux
« Raphael d'Urbin. — Deux Jules Romain. — Deux Carle Maratte.
« — Quatre van Dyck. — Deux Netscher.

« Le conseil délibérant sur cette pétition et sur la réponse à « faire au ministre, arrête qu'il lui sera répondu que la demande « du citoyen Félix Desportes est inexécutable en ce que : 1° par « inconnaissance de l'art, des maîtres et de la rareté de leurs pro- « ductions, ce citoyen sollicite pour Genève une collection de « tableaux qu'avec plusieurs millions telle puissance de l'Europe « ne pourrait parvenir à se procurer. »

Le vent était à la fondation de musées dans les provinces. L'opinion publique se préoccupait de cette idée et la soutenait. Dans la séance du Conseil des Cinq-Cents, du 6 frimaire an VII, le représentant Heurtaut-Lamerville lut un rapport sur la nécessité de créer des écoles nationales de beaux-arts, et d'établir, auprès de ces écoles, des muséums [1]. L'Assemblée ordonna l'impression de ce rapport et vota l'ajournement. Mais, dès cette époque, quelques villes, Lyon entre autres et Grenoble, obtinrent la permission de prendre, dans le musée central, des tableaux pour les écoles de dessin qu'elles possédaient. Ces tableaux n'étaient considérés que comme prêts, et ne devaient rester dans ces villes que jusqu'à l'entière organisation des musées départementaux.

Cette organisation, il était réservé au premier consul de lui donner un commencement d'exécution. Il est fâcheux, je le répète, qu'il n'ait pu porter toute son attention sur cette question, car il n'eût pas manqué de les relier solidement l'un à l'autre, d'établir des relations entre eux, de les réunir à un centre commun qui eût fait leur force et leur utilité, comme leur isolement a été la cause de leur décadence.

Les œuvres désignées dans l'article 2 du décret provenaient de quatre sources différentes :

1° L'ancienne collection royale commencée par François Ier et continuée jusqu'à Louis XIV, et qui, à peu d'exceptions près, a passé au musée impérial du Louvre ;

2° Les prix de l'Académie suspendus à ses murs depuis 1649 et revenus à l'État par le décret de 1793 ;

3° Les tableaux des églises et des couvents de Paris ;

4° Les tableaux dont nos conquêtes nous avaient rendus possesseurs.

Par suite de ce décret, huit cent quarante-six tableaux furent

[1] Voir note B.

répartis dans les quinze villes désignées par le décret de fructidor de la manière suivante :

École florentine	20
— romaine	48
— vénitienne	69
— lombarde et bolonaise	70
— génoise et napolitaine	23
— flamande	194
— allemande	17
— hollandaise	23
— française	192
Prix de l'Académie	46
Inconnus	144
	846

Ce furent donc les écoles étrangères qui fournirent le plus à la composition de ces musées ; et comme en 1815, lors des reprises exercées par les alliés, les délégués n'eurent pas ou peu connaissance de ces envois, on a pu dire, sans doute avec exagération, mais du moins avec un fond de vérité, que si le Louvre périssait aujourd'hui, on en retrouverait un second dans les provinces.

Plus tard, Napoléon empereur ne se montra pas moins libéral que Bonaparte premier consul; il accorda, par le décret suivant, une nouvelle livraison de tableaux à six villes de l'empire :

« Par décret du 15 février 1811, Sa Majesté a ordonné que, sur les tableaux qui ne sont pas envoyés au musée Napoléon, cent huit seront distribués aux grandes églises de Paris, et que deux cent neuf seront répartis entre les villes de Lyon, Dijon, Grenoble, Bruxelles, Caen et Toulouse. » (*Moniteur* du 22 février 1811.) Ce furent donc en somme 1,058 tableaux répartis entre les divers musées de province.

La Restauration et le gouvernement de Juillet se préoccupèrent peu de ces collections. De temps à autre à la suite des expositions, quelques tableaux leur étaient adressés ; mais leur répartition était loin d'être faite avec discernement. Cette négligence est regrettable. Une pareille faveur eût pu devenir utile, si par exemple les œuvres des artistes eussent été adressées à leur ville natale. Il n'en fut rien, et le hasard présida, la plupart du temps, aux rares envois qui furent faits alors.

Le gouvernement de Juillet nomma un inspecteur des beaux-arts. Les musées de départements eussent été pour lui une mine féconde à explorer. En se bornant à dresser un catalogue et à faire une description, il eût pu rendre un grand service à l'art et à l'histoire [1]. Ce soin fut entièrement abandonné à l'Administration municipale dont les ressources étaient fort restreintes, dont les lumières peuvent parfois être douteuses, mais qui, en somme, n'en remplit pas moins son devoir avec une louable sollicitude. Si la fondation de l'empereur n'a pas péri, c'est à l'Administration municipale qu'il faut en rapporter le mérite.

Les choses en étaient là quand éclata la révolution de février. Sur un rapport rédigé par M. de Chennevières, que diverses publications sur les artistes provinciaux avaient mis à même de bien connaître cette question, le ministre de l'Intérieur d'alors, par un décret du 10 avril 1848, institua quatre inspecteurs des musées de départements « chargés de constater l'existence et l'état de conservation des objets, d'en dresser l'état et d'en faire leur rapport au musée central [2]. » Si nous ne nous trompons pas, deux inspecteurs seulement furent nommés. Mais une fois nommés, les événements ne leur permirent sans doute pas d'accomplir leur mission, et la mesure, bonne en elle-même, en resta là.

Enfin, en 1850, un des premiers soins du directeur des musées impériaux, le comte de Nieuwerkerke, fut de demander la création d'un titre d'inspecteur des musées de province, et d'en donner le bénéfice à M. de Chennevières, qui avait le premier si énergiquement réclamé en leur faveur.

Mais ici une difficulté se présentait. Les musées de province sont des établissements municipaux relevant directement de la ville et dont l'administration rentre dans les attributions du conseil municipal. Légalement l'Administration n'a pas à s'immiscer dans la façon dont ils sont régis ; et le premier maire venu eût été dans la stricte limite de son droit en fermant la porte de son musée à l'inspecteur des musées de province. Cette difficulté exigeait pour être résolue la solution préalable de trop de ques-

[1] Ce travail fut fait en partie par M. Louis Peisse, chargé d'une mission spéciale par le ministre de l'Intérieur, et dont les rapports sont déposés maintenant au ministère des Beaux-Arts.

[2] Voir note C.

tions subsidiaires. On ne le tenta pas, et la mission de M. de Chennevières n'eut pas de suite.

Cependant le temps marchait. De 1850 à 1860 l'augmentation des voies de communication, en rendant les voyages plus fréquents et plus faciles, attirait un plus grand nombre de visiteurs aux musées de province ; leurs richesses étaient plus sérieusement étudiées, les villes se préoccupaient de leur faire une place plus commode et plus convenable. L'essor était donné, et le décret du 11 juillet 1862 répondit à un vœu dont la presse s'était maintes fois fait l'écho. Ce décret complétait la loi du 2 juillet 1861, par laquelle le ministre d'État était autorisé à acquérir la collection du marquis Campana, directeur du mont-de-piété de Rome. Une fois cette acquisition faite, l'on dut s'occuper de sa destination. C'est alors qu'intervint le décret suivant :

« NAPOLÉON, etc., etc.

« Vu la loi du 2 juillet 1861 qui a autorisé l'acquisition du musée « Campana ;

« Vu l'article 6 du sénatus-consulte du 12 décembre 1852 ;

« Avons décrété et décrétons ce qui suit :

« Artcle premier. — Seront réunis aux collections de la cou- « ronne pour former le musée Napoléon III, les objets composant « le musée Campana.

« Art. 2. — Ne seront pas compris dans la remise à faire à la « liste civile impériale les objets doubles ou reconnus inutiles « pour les collections de la couronne.

« Ils resteront à la disposition du ministre d'État pour être « concédés soit à des établissements de l'État, soit aux musées dé- « partementaux.

« Art. 3. — Le ministre d'État et le ministre de notre Maison « sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du « présent décret.

« Fait à Vichy, le 11 juillet 1862.

« NAPOLÉON.

« *Le Ministre*
« *de la Maison de l'Empereur*,
« Vaillant.

« *Le Ministre d'État*,
« A. Walewski. »

A la suite de ce décret on nomma une commission chargée de désigner les objets destinés à augmenter les collections du Louvre, et ceux réservés pour les musées de province. Cette commission arrêta son travail de la manière suivante : d'après l'importance des demandes et la notoriété des musées, elle divisa les villes en trois catégories, et attribua à chacune d'elles un lot composé de tableaux, de sculptures et d'objets archéologiques en tenant compte du nombre d'œuvres correspondantes que ces villes possédaient déjà. Pour les tableaux seulement, voici les noms de ces villes et le chiffre des toiles qui leur furent adressées : Aix, 5.—Ajaccio, 4. — Amiens, 7. — Alençon, 3. — Angers, 5. — Autun, 3. — Bagnères, 4. — Bayeux, 3. — Bar-le-Duc, 4. — Bernay, 3. — Besançon, 6. — Béziers, 3. — Blois, 5. — Bordeaux, 7. — Boulogne, 5.— Bourges, 6.— Caen, 6.— Chambéry, 4.— Chartres, 5. — Cherbourg, 3. — Colmar, 3. — Compiègne, 3. — Dieppe, 3. — Dijon, 7. — Dinan, 3. — Dôle, 3. — Évreux, 3. — Grenoble, 6. — Le Havre, 5. — Laval, 4. — Le Mans, 5. — Le Puy, 5. — Lille, 8. — Lyon, 7. — Meaux, 2. — Marseille, 6. — Melun, 5. — Metz, 5. — Montargis, 3. — Montauban, 3. — Montbelliard, 3. — Montpellier, 6. — Moulins, 5. — Nancy, 6. — Nantes, 6. — Nevers, 5. — Nice, 5. — Niort, 4. — Orléans, 6. — Périgueux, 6. — Perpignan, 4. — Poitiers, 5. — Rheims, 5. — Rennes, 6. — Riom, 3. — Rouen, 8. — Saint-Pol, 5. — Saint-Lô, 3. — Saint-Quentin, 3. — Soissons, 4. — Strasbourg, 5. — Tarbes, 3. — Toulon, 3. — Toulouse, 6. — Tours, 5. — Troyes, 5. — Valenciennes, 3.

En somme, soixante-sept villes furent dotées de trois cent huit tableaux parmi lesquels plusieurs, sans être des chefs-d'œuvre (le Louvre a autant que possible gardé les chefs-d'œuvre pour lui, et personne ne songe à s'en plaindre), sont cependant des toiles d'une grande importance, soit au point de vue de l'art, soit au point de vue de l'histoire de l'art.

Cette répartition imprima un nouveau mouvement aux progrès de tout genre faits par les musées de province depuis douze ans. Les salles étaient mieux disposées, les œuvres entretenues avec une attention plus scrupuleuse, les catalogues rédigés avec une critique plus éclairée. Les Conseils municipaux commençaient à comprendre que les objets d'art, en attirant les érudits et les cu-

rieux, pouvaient devenir une source de revenus beaucoup plus considérable qu'on ne l'avait soupçonné jusqu'alors.

Enfin le décret du 26 mars 1869, en renouvellant les mesures libérales du premier consul et de l'empêreur Napoléon, est venu donner un complément d'une importance considérable au système inauguré par le décret du 11 juillet 1862. Le décret du 26 mars 1869 a été rendu dans des circonstances et par suite d'une situation détaillée dans un rapport adressé à l'empereur par le ministre de sa Maison, en date du même jour[1].

Voici ce décret :

« NAPOLÉON,

« Par la grâce de Dieu et la volonté nationale, empereur des « Français,

« A tous présents et à venir, salut :

« Sur le rapport du ministre de notre Maison et des Beaux-Arts,

« Avons décrété et décrétons ce qui suit :

« ARTICLE PREMIER.— Il sera dressé, par la direction des mu- « sées impériaux, un état des tableaux et objets d'art qui font partie « de la dotation de la couronne et qui pourraient en être distraits « sans inconvénient pour être remis à l'État.

« Il est institué une commission chargée de la haute direction et « de la surveillance de ce travail.

« ART. 2. — Sont nommés membres de la commission :

« MM. le comte de NIEUWERKERKE, surintendant des Beaux-Arts, « sénateur, président;
« CHAIX-D'EST-ANGE, sénateur, secrétaire du Sénat;
« MERIMÉE, sénateur, membre de l'Académie française;
« ALFRED LE ROUX, vice-président du Corps législatif,
« Le Comte WELLES DE LA VALETTE, député;
« Le Vicomte de ROUGÉ, conseiller d'État;
« GAUDIN, conseiller d'État;
« CABANEL, membre de l'académie des Beaux-Arts ;
« GÉRÔME, membre de l'académie des Beaux-Arts ;
« Le Vicomte HENRI DELABORDE, membre de l'académie des Beaux-Arts ;

[1] Voir note D.

« GATTEAUX, membre de l'académie des Beaux-Arts ;
« GUILLAUME, membre de l'académie des Beaux-Arts ;
« CAVELIER, membre de l'académie des Beaux-Arts.

« M. VILLOT, secrétaire général des musées impériaux, et « M. REISET, conservateur, rempliront les fonctions de secrétaires « avec voix consultative.

« ART. 3.—Le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est « chargé de l'exécution du présent décret.

« Fait au palais des Tuileries, le 26 mars 1869.

« NAPOLÉON.

« Par l'Empereur :

« Le Maréchal de France,
« Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,

« VAILLANT. »

Cette commission a déjà consacré de nombreuses séances à l'examen des œuvres d'art qui lui ont été soumises par l'Administration des musées impériaux. Ses travaux touchent à leur terme; et, sans prétendre rien préjuger; on est cependant fondé à croire, dès à présent, que le nombre des tableaux, statues, bas-reliefs, vases, bronzes, émaux, objets de toute sorte et de toute nature, destinés par ses choix à être répartis dans les musées de province, ne sera pas inférieur à trois mille. Quelle que soit la façon dont on apprécie une pareille mesure, il est hors de doute qu'elle redonnera une nouvelle vie aux musées de province, et laissera des traces profondes dans leur organisation.

Il ne m'appartient pas de donner des conseils, mais s'il m'est permis d'exprimer des vœux, ne pourrait-on pas souhaiter voir l'Administration centrale, si libérale en faveur des musées de province, se réserver un contrôle, au moins officieux, sur l'entretien et la classification des œuvres exposées? Tous les conservateurs, j'ai pu en juger *de visu*, remplissent leurs modestes fonctions avec un zèle et une sollicitude au-dessus de tout éloge; mais avec leur bonne volonté tous ont-ils les connaissances spéciales réclamées par leurs fonctions? Il est permis d'en douter. Les catalogues notamment sont là pour répondre.

Ne pourrait-on pas autoriser un système d'échange entre ces divers musées? et l'application de ce système, entourée de toutes

les garanties imaginables et contrôlée rigoureusement, n'aurait-elle pas pour résultat une répartition plus rationnelle entre ces nombreux foyers artistiques?

Serait-ce se montrer bien exigeant que d'imposer aux conservateurs chargés de la rédaction des catalogues, l'obligation de prendre pour modèle un type unique; le catalogue du Louvre? Ne contribueraient-ils pas ainsi, chacun pour leur part et sans grands efforts à la rédaction d'un inventaire complet des œuvres d'art disséminées sur le sol de la France? Et ne serait-ce pas là un des plus beaux monuments élevés à l'histoire de l'art dans notre pays?

Tels sont les principaux *desiderata* qui s'imposent à l'esprit après avoir visité les collections de province.

Quant à ce livre il est le résultat de longues années de travaux et de voyages. Mes premières visites datent de 1846 et n'ont jamais discontinué depuis. Je me suis efforcé de le mettre à la hauteur de la critique et du goût comtemporains. Quand mes jugements m'ont paru douteux, — et cela m'est souvent arrivé, — je les ai soumis au contrôle des amateurs les plus compétents sur ces délicates questions, et je ne les ai formulés qu'après m'être entouré de toutes les lumières que j'ai pu réunir. Fait sous forme de catalogue, il a à lutter contre l'inconvénient de tout catalogue : d'être à refondre dès qu'il est terminé. Le temps passe, les choses changent, les documents nouveaux et quelquefois contradictoires sortent de la poussière des archives; les opinions se modifient par la comparaison à mesure que l'horizon s'élève ou s'étend. Puis le goût, la science font des progrès rapides en province comme partout : et telle observation vraie, — je le crois du moins, — au moment où elle fut faite, peut bien ne plus l'être aujourd'hui. Aussi ai-je fait suivre chaque monographie de la date de sa publication.

Tous les chefs-lieux de département, beaucoup de chefs-lieux d'arrondissement possèdent aujourd'hui des musées. Tous sont intéressants à un certain point de vue. On comprend que je n'aie dû étudier que les principaux : ceux qui offrent un intérêt général et bien évident. Il me restera le regret de ne pas avoir parlé du musée de Montauban que M. Ingres, en mourant a enrichi d'une collection de dessins des plus remarquables. Il est trop tard pour combler cette lacune. Dans ces musées, sauf quelques rares ex-

ceptions, je n'ai étudié que les tableaux. Tous cependant contiennent des œuvres de sculpture, des marbres, des bronzes, des inscriptions, des dessins, des estampes, des émaux, des faïences, des ivoires, des étoffes, des meubles remarquables à tous égards et et dont l'intérêt s'accroît chaque jour. Leur description et leur appréciation exigeraient une variété de connaissances tellement nombreuses que personne ne peut avoir la prétention de les posséder. J'ai dû ne pas m'en occuper. D'autres plus compétents viendront qui compléteront l'œuvre à laquelle j'ai tenté de donner un commencement d'exécution.

Enfin, ce livre, je ne l'ai pas fait seul. Grâce à mes collègues et à mes amis du Louvre, j'ai pu relever bien des erreurs, réparer bien des omissions, reviser bien des jugements hâtifs dont la première édition n'est que trop chargée. Que M. Reiset, dont la science presque infaillible n'est égalée que par une obligeance à toute épreuve, que MM. de Chennevières, Soulié, Daudet, de Tauzia, Darcel, Barbet de Jouy, que mon vieil ami Paul Mantz, me permettent de les nommer ici et de leur témoigner ma profonde reconnaissance pour leurs excellents conseils. Si ce livre présente quelque intérêt, s'il peut être de quelque utilité, c'est à eux qu'il le devra.

Mai 1870.

Bibliographie. *Voyage artistique en France*, par Léonce de Pesquidoux. — Paris, Michel Lévy, 1857.

Articles séparés de M. Olivier Merson, publiés dans la *Revue Contemporaine*, 1858-1865; — de M. P. Mantz, dans l'*Artiste*, 1847-1857; — de M. de Chennevières, dans *la Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1866.

MUSÉE D'AIX

Ancienne capitale de la Provence, Aix a été le centre d'un mouvement et d'une école artistiques dont les manifestations sont très-sensibles depuis le roi René jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. Au quinzième siècle, René d'Anjou paraît avoir été plus habile aux choses de goût qu'au gouvernement d'un État. Au dix-septième, Finsonius, Jean Daret, Mimault, Christophe Veyrier, Sébastien Barras, Nicolas Pinson, Michel Serre, Reynaud Levieux, constituent une véritable école aixoise. A ce moment, la plupart des familles parlementaires, les d'Albertas, les Corriolis, les Boyer d'Aguilles, les Boyer de Fonscolombe, les Forbin d'Oppède construisent leurs hôtels et forment ces galeries qui, par le nombre, sinon par le mérite, rappellent celles de Gênes. Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles nous a laissé un témoignage de ce que contenaient les plus riches d'entre elles dans le *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, conseiller au parlement de Provence*, publié en 1709 et en 1744. Ce sont les restes de ces cabinets, joints aux dons de deux enfants du pays, Constantin et Granet, qui ont constitué le musée actuel. En outre, le goût des collections particulières se perpétue à Aix, et les cabinets Bourguignon de Fabregoules et de l'Estang Parade contiennent quelques œuvres qui ne seraient dépaysées nulle part.

Le musée actuel doit son existence à une école de dessin fondée en 1771 par le duc de Villars, gouverneur de la Provence. Ce n'était d'abord qu'une annexe de cette école. Il resta en cet état jusqu'en 1821. A ce moment, l'acquisition du cabinet Fauris de Saint-Vincent rendit trop étroites les salles de l'hôtel de ville, qui, jusqu'alors, avaient servi de lieu de dépôt, et l'on transporta le musée dans le local actuel, ancien prieuré de l'ordre de Malte, bâti en 1671. L'inauguration eut lieu le 1er décembre 1838. L'acquisition des cabinets Sallier et Constantin en 1840 et en 1856,

les legs Granet et Fregier en 1849 et 1858, l'ont successivement augmenté. Le dernier livret compte 890 numéros se décomposant ainsi : peinture, numéros 1-143; dessins, 144-161; gravures, 162-191; sculpture, 192-307; architecture, 308-356; épigraphie, 357-411; divers, 412-564; legs Granet, 565-880; appendice, 881-890. Je ne veux pas surfaire les choses, et je sais qu'en art la quantité ne compte pas. Le musée d'Aix gagnerait, j'en suis convaincu, à diminuer beaucoup le nombre des objets exposés. Cependant c'est encore une des plus intéressantes collections publiques formées en dehors de l'initiative du gouvernement et ne figurant pas au décret de fructidor an VIII.

Il faut citer en débutant quelques gothiques byzantins ou italiens. Le *Sauveur entre saint Démétrius et saint Hermagoras*, peinture byzantine du seizième siècle, comme on en a fait à Constantinople longtemps après la conquête turque, et un *Ecce Homo soutenu par deux anges* de l'école vénitienne des Crivelli.

L'opinion qui attribue à Caravage la *Fille d'Hérodiade*, figures à mi-corps, est évidemment erronée. C'est une œuvre dans sa manière, mais d'une valeur artistique très-minime. J'en dirai autant du *Martyre de sainte Catherine*, de Calabrese, enlevé de pratique, violent de couleur et très-faible de peinture. Les tableaux de ce goût, et en général l'école napolitaine, étaient très en vogue à Aix au dix-septième siècle; le meilleur peintre aixois, Louis Finsonius, quoique né à Bruges, est un véritable Napolitain.

La *Robe de Joseph*, inscrite à l'école vénitienne, est plus curieuse que belle. Ce n'est pas un vénitien, mais une imitation flamande d'un tableau de l'école du Titien, qui se trouvait dans la collection de l'archiduc Albert, à Bruxelles, et qui, si je ne me trompe, figure aujourd'hui au musée de Vienne. On sait que Téniers était le conservateur de cette collection. Ces imitations ne sont pas très-rares et celles que j'ai pu voir portent toutes le caractère de l'école de Téniers.

Les deux meilleurs tableaux proviennent du legs Granet : l'*Intérieur d'une maison*, de Pierre de Hooghe, et le *Retour d'Ulysse*, de Jacob Jordaens. L'*Intérieur d'une maison* représente deux femmes causant auprès d'une cheminée; l'une tient un panier, l'autre une écumoire; au fond, à travers une porte ouverte, dans le soleil, un homme lisant assis près d'un escalier. Les Pierre de Hooghe, de Hollande, rendent difficile pour ce maître, un des plus

complets qui ait cultivé le genre des intérieurs. L'*Intérieur d'une maison* n'est au niveau ni de ceux de Paris, ni de ceux de Londres, ni de ceux de Hollande : c'est une œuvre faible, mais c'est une œuvre authentique, incontestable, et qui n'aurait pas besoin de la signature *P d Hoogh*, placée à gauche, pour être restituée à son auteur.

Le *Retour d'Ulysse*, de Jordaens, est supérieur à l'*Intérieur d'une maison*. Il est composé dans des dimensions et dans un style familier fort rares à rencontrer chez le peintre des *Roi boit* et des *Gâteau des Rois*. Il a 1^{m}17 de hauteur sur 2^{m}25 de largeur. Dans un appartement éclairé au second plan à droite par une fenêtre traversée d'un rayon de soleil, Pénélope, assise dans l'embrasure, travaille à une tapisserie rouge posée sur ses genoux. A droite, du même côté que la fenêtre, mais sur un plan plus rapproché et presque à fleur du cadre, une porte livre passage à Ulysse vêtu en mendiant et suivi de quelques compagnons. L'effet du tableau devait séduire M. Granet. Il consiste dans l'opposition entre la zone lumineuse arrivant par la fenêtre et l'obscurité du reste de l'appartement. La touche n'a rien de brutal, les figures sont dessinées avec esprit, finesse et légèreté. On dirait plutôt un adepte de Metzu qu'un élève de Rubens. Et pourtant l'authenticité de ce tableau ne peut être révoquée en doute : c'est un Jordaens écrit dans toutes ses parties d'une façon des plus lisibles.

M. de Chennevières, dans le premier volume des *Peintres provinciaux*, a consacré à Jean Daret, le compatriote de Finsonius, une biographie de ce peintre. Il n'a garde d'oublier le *Guitarero* du musée. Voici ce qu'il en dit : « Après le *Portement de croix* et la *Mise au tombeau* de la collection de M. Topin, Daret n'a pas fait de plus fidèle et de plus merveilleux pastiche de la manière du Guerchin. Il est d'une finesse et d'une magie de lumière et de couleur inestimables. Du reste la figure du Guitarero porte le type ordinaire de celles que dessinait Daret dans ses tableaux composés, et qui les fait aisément reconnaître, à savoir : une largeur de mâchoires trop marquée et disgracieuse. »

Des deux tableaux attribués à Sébastien Bourdon : *Saint Sébastien* et *Deux soldats jouant aux cartes*, un seul, le second, me paraît authentique. Le *Saint Sébastien* est une figure d'académie représentant un homme étendu à terre, le buste relevé. Ce n'est pas un mauvais tableau, mais je ne le crois pas de Bourdon. Au

contraire les *Deux soldats jouant aux cartes* m'ont paru médiocres, mais bien authentiques, quoiqu'ils fassent vaguement penser à Lenain.

On sait qu'avant de faire de la sculpture, Pierre Puget a beaucoup peint. Le numéro 53 représente bien son *Portrait*, mais ce n'est pas son œuvre, comme le dit le livret. Je doute même que ce soit celle de son fils, François Puget. Le portrait de Pierre Puget, peint par François, est au Louvre, où il porte le numéro 162 de l'école française. Il a été acquis, en 1842, de Mlle Puget, de Marseille, dernière descendante du grand artiste. Il en existe au moins une gravure. La toile d'Aix est une copie de celui de Paris, et une copie médiocre pour une ville où Pierre a beaucoup peint.

Le *Portrait de Luc de Clappiers, marquis de Vauvenargues*, n'est curieux qu'à cause de la signature *Arnulphy*, fort peu connue dans l'histoire de l'art. Claude Arnulphy, d'après le livret, était un artiste aixois, né en 1697, mort en 1786, dont la réputation ne paraît pas avoir franchi sa ville natale, et, à en juger par ce portrait, ne méritait guère mieux. Le livret a ici deux torts : le premier, de ne pas donner quelques détails biographiques sur Arnulphy. Où rencontrera-t-on ces détails, si ce n'est dans un catalogue aixois ? Le second, de ne pas dire sur quels documents il s'appuie pour prétendre que ce portrait représente, soit Vauvenargues, le fameux moraliste, soit un de ses frères.

Latour, le délicat pastelliste, n'était pas dans ses bons moments quand il dessina le *Portrait du duc de Villars*, exposé au salon de 1743. Sa main, d'habitude si légère, est devenue lourde en cette occasion. S'il y a des Latour plus agréables, il n'y en a pas de mieux conservés. C'est un éloge si rare à faire, surtout quand il s'agit de pastels, que je ne saurais trop engager le musée d'Aix à le mériter longtemps encore.

Il m'est bien difficile d'avouer que le *Portrait d'une paysanne*, par Antoine Raspal, que le *Portrait de l'auteur*, par Mathurin Clerian, possèdent une valeur artistique bien prononcée. Mais comme l'Arnulphy, ils sont curieux à cause du nom de leurs auteurs, appartenant tous deux à la Provence. Le premier, né à Arles en 1738, y mourut en 1811 ; le second, né à Pont-Audemer en 1768, mourut à Aix en 1851, remplissant les fonctions de conservateur du musée. C'est le prédécesseur du conservateur actuel.

La *Mère nourrice*, esquisse qui m'a paru convenablement attribuée à Mlle Gérard, l'élève de Fragonard, et la *Levée du camp du Midi*, la meilleure toile de ce pauvre Émile Loubon, qui produisit une certaine sensation à l'exposition universelle de 1855, terminent la série des œuvres d'artistes décédés, qui m'ont paru dignes d'un examen ou d'une mention.

Les peintres vivants sont représentés par deux œuvres d'un des plus illustres d'entre eux, M. Ingres. Ces deux tableaux sont d'autant plus précieux à étudier qu'ils n'ont pas figuré à l'exposition de 1855 : *Jupiter et Thétis* est daté de Rome 1811. L'artiste avait alors trente ans. Sorti de l'atelier de David, il ne s'était pas montré scrupuleusement fidèle aux préceptes du maître ; ses tendances le portaient ailleurs. Il se préoccupait volontiers d'une règle nouvelle ; bref, si romantique veut dire qui cherche une voie en dehors de toute influence étrangère, il était romantique, heureusement pour lui et pour nous. C'est l'époque des portraits de Bartolini, du portrait de femme jaune appartenant à M. Reiset, etc. Il n'est pas difficile de signaler les défauts de *Jupiter et Thétis*. Le cou de la jeune déesse affecte des dispositions au goître. le corps est fait comme une guitare, le bras droit qui va caresser le menton de Jupiter est ankylosé, et la ligne qu'il décrit coupe la composition d'une manière des plus désagréables. Les plis de la draperie sont trop pressés et ressemblent à un buffet d'orgue. Ce sont là des défauts capitaux et qui sautent aux yeux de tous. Mais quelle originalité dans ces deux figures! de quel charme étrange brille la Thétis! quelle élévation, quelle élégance dans son dessin, malgré des incorrections choquantes! Quelle majesté olympienne dans la pose de Jupiter! L'artiste s'est assimilé si profondément la beauté pure et sauvage, mais si caractérisée des figures étrusques des premiers âges, que ce tableau se fixe dans la mémoire d'une irrésistible façon. Il a été gravé avec quelques différences dans la publication de Magimel.

Une toile supérieure à *Jupiter et Thétis*, c'est le *Portrait de M. Granet dans sa jeunesse*, datant de la même époque. M. Ingres a quelquefois fait aussi bien, il n'a jamais fait mieux. C'est une œuvre d'un seul jet, comme ses délicieux portraits au crayon, enlevée en quelques heures. Précisément à cause de cela je ne connais rien de mieux dans les portraits de M. Ingres. Granet est vu à mi-corps, de grandeur naturelle, tourné vers la droite. La

tête, de trois quarts est modelée avec une fermeté et un accent qui n'enlèvent rien à la beauté des lignes et à l'élévation du dessin. Un grand col de chemise, roide comme du carton, lui coupe et lui cache une moitié de la figure de la façon la plus disgracieuse. Dans le fond, on entrevoit Rome à travers un ciel chargé de nuages. Il me paraît impossible, avec des éléments plus simples, avec un costume plus désagréable, de donner plus de grandeur et de puissance à la représentation du masque humain. C'est beau comme un buste du Verrochio : nouvelle preuve de la légèreté de ceux qui regardent le costume moderne comme nuisant à l'effet pittoresque. Qu'il y ait de bons peintres, et l'on sera surpris de voir les costumes modernes devenir tout aussi pittoresques que ceux des quinzième et seizième siècles. Nouvelle preuve également que le propre des talents véritablement grands est de réunir beaucoup de défauts secondaires, mais de posséder aussi des qualités tellement supérieures que les défauts disparaissent noyés dans leur éclat. M. Ingres est un grand peintre : le musée d'Aix le prouve une fois de plus.

Outre quarante tableaux de diverses écoles, parmi lesquels figurent le Pierre de Hooghe, le Jordaens, le *Portrait de Granet* par Ingres, le legs Granet se compose de treize cent quatre-vingts esquisses, ébauches, études, dessins, aquarelles, lavis, gouaches, sépias, comprenant toute la vie du donateur, depuis ses commencements jusqu'à l'heure où l'âge fit trembler le crayon dans sa main. Les quatorze cents pièces ne sont pas exposées toutes ensemble, mais la salle qui leur est affectée en contient trois ou quatre cents renouvelées successivement. A mon sens, ce nombre est très-exagéré : il produit un effet diamétralement opposé à celui que le patriotisme et la reconnaissance ont voulu obtenir. Il fatigue, il obsède, il fait toucher du doigt tous les défauts de Granet, il fait comprendre combien étaient grandes les lacunes de son talent, combien, en somme, ce talent était un léger bagage. Artiste consciencieux, ce n'était ni la variété ni l'étendue qui le caractérisaient. L'examen de ses dessins permet de l'étudier à fond, et il en sort diminué. Il n'a jamais peint qu'un seul tableau dans toute sa vie et ne l'a pas toujours réussi. Si l'on n'exposait que douze ou quinze de ces dessins, vingt tout au plus, la réputation de Granet gagnerait beaucoup à cette épuration.

Il ne faut pas quitter Aix sans visiter ses églises, dont quelques-

unes conservent des traces de cette richesse que j'ai signalée au début. On trouvera à l'église de la Madeleine un gothique flamand représentant l'*Annonciation*, attribué sans raison à Albert Durer. Dans la même église, un *Martyre de saint Cyprien*, de Gaspard de Crayer, qui m'a paru très-important et très-beau. Plus loin, toujours à la Madeleine, un *Baptême de Notre-Seigneur*, figures en pied, grandes comme nature, signé *Mimault*, 1625. Ce Mimault était élève de Finsonius. Dans la cathédrale de Saint-Sauveur, de Finsonius lui-même, un étrange et farouche tableau : l'*Incrédulité de saint Thomas*, signé *Ludovicus Finsonius, Belga Brugensis fecit Aquis sextiis an° MICIII.* Cette signature est suivie d'une inscription en flamand qui contient autant de blasphèmes que de mots [1]. Enfin, encore à Saint-Sauveur, le fameux *Buisson ardent*, qui a donné lieu à trop de controverses pour que nous ne nous y arrêtions pas.

Ce tableau, décrit tour à tour par Seroux d'Agincourt, Millin, Villeneuve-Bargemont, Mérimée, et plus récemment par MM. de Quatrebarbes, Eastlake, de Chennevières, Renouvier, appartenait avant la Révolution à l'église des Carmes. Transporté à Marseille en 1793, il y resta jusqu'en 1804, époque où il fut restitué à la ville d'Aix et placé là où on le voit encore aujourd'hui. En 1861 il fit partie de l'exposition régionale de Marseille, dans le catalogue de laquelle il figure sous le nom de van Eyck et sous le numéro 322. Il a été gravé plus ou moins mal dans les ouvrages de Seroux d'Agincourt, de Millin, de Quatrebarbes et de Eastlake. En 1861, il en a été fait une photographie par M. Terris, qui est la meilleure reproduction que je connaisse.

C'est un triptyque à deux volets surmonté d'une lunette. Il peut mesurer deux mètres de hauteur. Les figures sont un peu moins grandes que nature.

Le panneau central représente le buisson ardent sur le premier plan ; à droite, Moïse, assis, détache sa chaussure et se voile les yeux de la main droite ; à gauche apparaît un ange vêtu d'une riche dalmatique, retenue par une agrafe d'orfévrerie représentant Adam

[1] Voir dans le premier volume des *Recherches sur les peintres provinciaux*, par M. de Chennevières, l'article consacré à Finsonius. C'est le document le plus judicieux et le plus complet à consulter sur cet artiste vagabond de caractère et de talent. Le meilleur tableau de Finsonius est à Saint-Trophime d'Arles. C'est le *Martyre de saint Étienne*.

et Ève. Entre l'ange et Moïse un troupeau de moutons gardé par un chien couché auprès de Moïse. Le sol est couvert de fleurs et animé d'insectes très-délicatement exécutés. Au fond, des prairies coupées à l'horizon par les sinuosités d'un fleuve. Sur les bords, une ville dont on voit très-distinctement les maisons, l'église métropolitaine et la forteresse. Au centre du tableau, sur une éminence, le buisson ardent, bouquet de chêne qu'enveloppe une couronne de légères flammes et que surmonte, au lieu de la figure de Jéhovah, le groupe de la Vierge tenant le Bambino. Par une faute de perspective qui n'a rien de choquant, la distance qui existe entre les figures du premier plan et le buisson ne se retrouve plus entre le groupe de la Vierge, qu'il est censé supporter, et le groupe de Moïse et l'Ange. Ces deux figures et le groupe de la Vierge sont sur le même plan. Dans l'encadrement du panneau, les rois de Juda, peints en camaïeu d'or sur fond d'or. Dans les tympans supérieurs, la Vierge recevant la licorne, emblème de la virginité ; sous le panneau l'inscription : *Rubrum quem viderat Moïses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sancta Dei genitrix.*

La partie supérieure du panneau est terminée par une frise concave formant fronstispice et représentant Dieu le père en buste, tenant le globe de la main gauche et bénissant de la droite. De chaque côté des chœurs d'anges chantent ou jouent de divers instruments. Entre la frise et le panneau cette inscription : *Qui me inveniet, inveniet vitam et hauriet salutem in Domino.*

Sur le volet de gauche, le roi René, vêtu d'une robe de velours violet bordée d'hermine et agenouillé devant un prie-Dieu couvert d'un tapis sur lequel est brodé son écusson écartelé de Sicile, d'Aragon, de Jérusalem, de Bar et de Lorraine. Sur le prie-Dieu, la couronne et le livre d'Heures. Aux pieds du roi un chien barbet. René est un vieillard de soixante-cinq à soixante-dix ans, replet, blanc et fade. Les caractères de sa face pleine, carrée, large aux tempes et aux mâchoires, prouvent plus en faveur de son aménité que de son intelligence. Derrière lui, sous un dais de soie verte : saint Maurice, patron de l'ordre du Croissant, fondé par René, en armure et tenant le gonfanon ; saint Antoine appuyé sur le Tau ; sainte Madeleine tenant le vase à parfums. Sur la bordure du brassard droit de saint Maurice on lit très-distinctement *Salve S.....*, sur la bordure du gantelet du même bras, je crois lire en abréviation *Hominem Jesus.*

Sur le volet de droite, Jeanne de Laval, également agenouillée devant un prie-Dieu, la tête ceinte d'une couronne de pierreries, ses cheveux blonds noués en tresse, est vêtue d'une robe de velours violet comme celle de son mari. Le tapis qui recouvre le prie-Dieu porte les armoiries de Bretagne et de la maison de Laval. Sur ce tapis un livre d'Heures ouvert sur un coussin. Derrière la reine, son patron, saint Jean portant le calice; sainte Catherine avec la palme et l'épée ; saint Nicolas, la crosse à la main, la mitre en tête, ayant à ses pieds le baquet des trois innocents.

Selon l'habitude, l'extérieur des volets est peint en grisaille. Dans des niches, sur le volet de gauche (celui du roi René), l'ange Gabriel tenant une branche de lis. Sur un morceau de papier figuré sur l'encadrement du volet, on lit en très-petits caractères cursifs : *Ave Maria gratia plena.* Sur le volet de droite (celui de Jeanne de Laval), la Vierge ayant un livre à la main et recevant la salutation angélique. Un second papier pareil au précédent porte ces mots : *Ecce ancilla Domini.*

Jusqu'en 1830, la tradition qui donnait le *Buisson ardent* comme une œuvre du roi René d'Anjou, comte de Provence, mort en 1480, était regardée comme authentique. De Haitze, l'historien d'Aix, Seroux d'Agincourt, Millin, l'acceptent sans hésiter et comme parole d'Évangile. En 1825, M. de Villeneuve-Bargemont, dans son *Histoire de René d'Anjou*, ne l'admettait déjà plus sans réserve, et proposait timidement, mais avec une apparence de raison, le nom de Rogier van der Weyden. En 1832, M. Mérimée, lors de son voyage dans le midi de la France, ne s'y trompa pas. Il n'eut pas de peine à reconnaître que cette attribution ne reposait sur aucune donnée sérieuse, et il la renversa complétement dans ses *Notes sur un voyage dans le midi de la France.* Depuis lors elle a été judicieusement abandonnée ; et c'est à d'autres noms que l'on a cherché à faire honneur du *Buisson ardent.*

Le docteur Waagen, de Berlin, attribue légèrement le *Buisson ardent* à Jean van Eyck, et il a entraîné à sa suite un investigateur consciencieux, qui, dans ce cas, a trop peu préjugé de son opinion personnelle : M. Renouvier. Dans sa brochure *Les peintres et les enlumineurs du roi René*, il adopte et défend l'opinion de M. Waagen, qu'il avait accompagné devant le *Buisson ardent.*

Une objection chronologique pouvait ruiner l'opinion des deux érudits. Il est impossible, disait-on, que Jean van Eyck, mort en

1441, ait fait le portrait de Jeanne de Laval, seconde femme du roi René, qu'elle n'épousa qu'en 1445. A cela, M. Renouvier répond que le panneau central est seul de van Eyck, et que les volets sont postérieurs à sa mort. Ils seraient alors postérieurs d'au moins trente-cinq ans; car, dans son portrait, René paraît âgé de soixante-cinq à soixante-dix ans. Né en 1408, il aurait eu cet âge vers 1475, et en 1475 il y avait trente-cinq ans que van Eyck était mort.

J'adopterais volontiers cette date pour les volets, mais en penchant vers une opinion contraire à celle de M. Renouvier : je veux dire que je regarde le panneau central comme postérieur aux deux volets, et postérieur d'une vingtaine d'années au moins. Selon moi, il porte beaucoup de signes des dernières années du quinzième siècle. Il serait des premières années du seizième que je n'en serais pas surpris. Je crois découvrir dans les figures de la Vierge et de l'ange une beauté minaudière et affectée, dans la pose et le mouvement de l'ange et de Moïse un manque de naturel et une absence de naïveté, dans le ton général une pâleur, dans la touche une dextérité et un parti pris qui me paraissent déjà très-loin des simples et belles qualités que l'on admire chez van Eyck. Ces défauts me paraissent moins sensibles dans les volets, où le ton général a plus de puissance et d'éclat, où les têtes d'hommes ont plus de caractère et les têtes de femmes plus de douceur, où les poses sont plus naturelles et plus simples. Tout, en un mot, dans les volets, me paraît plus près de cette sincérité d'interprétation de la nature qui a permis à van Eyck et à son école de soutenir la lutte contre l'idéalisme siennois et florentin. Cette observation n'avait pas échappé à M. Mérimée. « La tête de la sainte Catherine est admirable, dit-il dans ses *Notes de voyage*, et je ne connais pas de types plus beaux de cette pureté majestueuse que l'imagination donne à nos saintes. Je préfère cette tête à celle de la Vierge, qui me semble un peu maniérée. »

Cette postériorité serait très-explicable. D'abord, il n'est pas impossible que le tableau central et les volets forment un tout factice, un tout qui, à l'origine, ne présentait pas l'ensemble que nous voyons aujourd'hui. Ce n'est pas la première fois qu'un ajustement fait par un menuisier maladroit et distrait aurait trompé les curieux. Il existe un singulier exemple de ce fait dans une église de Sienne, à San Domenico, je crois, où la prédelle et le tondo de

deux tableaux ont été intervertis, et forment un tout qui choque les yeux exercés. Puis, si dans l'origine le panneau et les volets ont été composés simultanément, — vers 1475, — il est fort possible que, vingt ans plus tard, le panneau central ait été refait à nouveau par un artiste habile sans doute et plein de scrupules, mais chez lequel l'esprit des préceptes de van Eyck commençait déjà à se perdre. Au reste, j'ai moins à chercher les causes de cette postériorité, qu'à dire sur quoi je m'appuie pour supposer qu'elle existe

Reste à trouver les noms des deux artistes. Ici j'avoue mon ignorance. En dehors des noms de van Eyck, de Rogier van der Weyden, de Memling, dont les œuvres sont parfaitement connues, les noms de Gérard Horrebout, de Gérard van der Meïre, de Hugo van der Goes, de Dirck Stuerbout, de Jean Bellegambe, de Gosvin van der Weyden, de Juste d'Allemagne, que l'on pourrait mettre en avant, le sont plus que leurs œuvres. Je me borne seulement à dire :

1° Que les deux volets sont certainement de l'école flamande de la seconde moitié du quinzième siècle et probablement d'un élève de Rogier van der Weyden ;

2° Que le panneau central, que je crois également d'un artiste flamand, m'a paru postérieur et très-près du seizième siècle.

Toute personne un peu versée dans l'étude des maîtres gothiques partagera, je crois, mon avis. La découverte des noms ne devient plus qu'une question archéologique et qu'une affaire de fouilles heureuses dans les archives d'Aix, de Marseille ou d'Angers.

Mars 1864.

Bibliographie. *Catalogue du musée d'Aix*, par Honoré Gibert. — Aix, Makaire, 1862.

MUSÉE D'ANGERS [1]

Le musée d'Angers a été fondé par le Directoire, à la sollicitation d'un Angevin, Larévellière-Lepaux, président du Directoire, propagateur de la *théophilanthropie*. Le 28 pluviôse an VI, une décision du ministre de l'Intérieur accordait trente et un tableaux à la ville d'Angers. MM. Marchant et Vallée furent chargés de les recevoir et de les faire parvenir à leur destination. Ces trente et un tableaux allèrent augmenter un premier fonds déjà réuni dans l'église de Saint-Serge à la suite des événements de la Révolution. « Bientôt, dit M. Lachèse dans son *Guide de l'Étranger à Angers*, « les héritiers de M. de Livois, mort en 1790, consentirent à céder « à la ville 337 tableaux placés dans la riche galerie de son hôtel. « La galerie de peinture, placée pour la plus grande partie dans « la chapelle du grand séminaire, fut ouverte au public le 15 avril « 1807. » Depuis lors, les dons du gouvernement, ceux des particuliers, les acquisitions du conseil municipal ont augmenté les œuvres du musée. Le principal de ces dons est celui de M. Turpin de Crissé, mort en 1859. Par son testament, M. Turpin de Crissé a légué au musée tous les tableaux, dessins, monuments anciens et modernes qui composaient sa collection. Sans être de premier ordre, tous sont curieux et quelques-uns fort intéressants. Ils sont exposés dans une salle à part portant le nom du donateur, comme à Nantes la collection Clarke.

Le musée est situé dans la haute ville, dans le même bâtiment que la bibliothèque, le cabinet d'histoire naturelle et la collection des moulages du statuaire David. Il occupe le second étage du *logis Barrault*, charmante construction élevée par les soins d'Olivier Barrault, ancien maire d'Angers et datant de 1500. Son architecture présente le caractère à la fois élégant et fort de Che-

[1] Voir note E.

nonceaux, d'Amboise, de Blois, de Loches, de Montrésor ; c'est de l'architecture tourangelle. Il se compose de deux galeries se coupant à angle droit. La collection Turpin de Crissé occupe un petit salon au bout de la galerie d'entrée. Les salles sont parfaitement appropriées à leur usage. Éclairées par en haut, elles reçoivent un jour sobre, clair et égal, favorable à l'étude et à la conservation des tableaux. Les murailles sont peintes d'un ton brun neutre, sur lequel peuvent se détacher toutes les gammes de la couleur. En un mot, le musée d'Angers est, avec ceux de Nantes et de Lille, le musée que pourraient prendre pour modèle des villes qui, souvent plus riches en objets d'art, les laissent se détériorer et se perdre faute de soins.

Écoles italiennes. Je ne vois à citer qu'une *Sainte Famille* attribuée, un peu au hasard, au Titien. Je l'ai examinée attentivement. Cela a pu être jadis quelque original de l'école vénitienne autour du Pordenone ou de Palme le Jeune ; mais il est tellement usé et repeint, qu'il n'en reste plus qu'une œuvre d'une touche lourde et sans caractère.

Écoles flamande et hollandaise. Le Banquet des dieux, figures de Rottenhamer, paysage et accessoires de Breughel de Velours, est, dans son genre, un excellent tableau, joignant à une exécution précieuse et habile le mérite d'une irréprochable conservation. Seulement, il faut aimer le genre. Ceux qui ont ce goût ne trouveront rien, même au musée du Belvédère, à Vienne, de plus riche en Rottenhamer, de supérieur à celui-ci. Descamps prétend que, pendant son séjour à Augsbourg, en 1595, Rottenhamer avait peint, « pour l'empereur Rodolphe, un *Banquet des dieux* de « grande dimension, qui passe pour le meilleur de ses ouvrages. » D'un autre côté, le catalogue de la collection Blondel de Gagny donne cette indication : « N° 42. Un autre tableau brillant de co- « loris. La composition en est autant agréable que riche. C'est le « *Festin des dieux*. On compte quarante-cinq figures sur diffé- « rents plans. » Qu'y a-t-il de commun entre ces deux tableaux ? N'en font-ils qu'un seul ? Je ne sais. La galerie du Belvédère, où devrait naturellement se trouver le *Banquet des dieux* cité par Descamps, ne contient rien qui puisse se rapporter à celui d'Angers. Ce peut être une présomption en faveur de l'identité. Quant au *Festin des dieux* de la vente Blondel de Gagny, il n'y aurait rien d'impossible à ce que ce fût le même que celui d'Angers. Au

moins, les dimensions des deux tableaux se rapportent-elles assez exactement. Le *Festin des dieux* de la collection Blondel de Gagny fut acheté 1,700 livres par un M. Benoist.

Jésus au milieu des docteurs est une toile assez médiocre de Philippe de Champaigne signée *Phis de Champaigne fecit An°* 1663. Il a été donné en 1798 par le musée du Louvre, sur l'inventaire duquel il est indiqué comme provenant des Chartreux. Guillet de Saint-Georges, dans sa biographie de Philippe de Champaigne, confirme cette indication : « Aux Chartreux, un ta-« bleau placé dans une chapelle placée proche le petit cloître, « représentant la Vierge qui trouve l'enfant Jésus dans le temple « au milieu des docteurs. » Composition froide et habile qui ne pourrait donner une haute idée du talent du peintre.

Voici une œuvre incontestable de l'école flamande, joignant au mérite de l'exécution celui d'une rare conservation, et offrant aux fureteurs d'attributions une petite énigme à rechercher. Pour moi, j'ai renoncé à y mettre un nom, bien que cela ne soit sans doute pas difficile. C'est une *Sainte Famille* qui ne portait pas encore de numéro en septembre 1864, preuve d'une acquisition toute récente. Elle mesure $0^{m}75$ de large sur $0^{m}50$ de haut. La composition entière comprend onze figures. A gauche, la Vierge et la sainte famille sont groupées sur un balcon qui, par un escalier à large rampe, débouche sur un vaste jardin. Ce jardin étend jusqu'à l'horizon et perd dans une perspective bleuâtre ses allées droites, encadrant des carrés à dessins de buis et conduisant à un château qui borne la vue au fond. Aux pieds de la Vierge, une corbeille de fruits, des fruits éparpillés. Saint Joseph est debout dans le coin à gauche. A droite, arrive sainte Élisabeth tenant saint Jean. Il est très-facile de constater sur cette toile la présence de deux mains différentes : celle des accessoires et du paysage, qui appartient à quelque Breughel ; celle des figures, notamment saint Joseph et sainte Élisabeth, qui offre un mélange de Rubens, de Rembrandt et de l'école vénitienne. C'est de quelque pasticheur flamand du dix-septième siècle, qui avait vu Venise ; mais duquel ? Là est l'énigme.

L'*Assomption de la Vierge* de van Thulden est traitée dans cette manière facile, suffisamment lumineuse, mais sans grand caractère, pâle imitation de Rubens, dont van Thulden fut le collaborateur le plus assidu. Où figurait l'*Assomption* avant que les

hasards de la guerre l'aient conduite en France? L'inventaire du Louvre ne donne pas de provenance. Peut-être est-ce une des toiles relevées par Descamps dans un couvent de Malines en 1754. J'ai remarqué au bas, à gauche, des armes de cardinal qui m'ont semblé postérieures au tableau.

Le *Saint Sébastien* est une excellente étude qu'à sa liberté, à la hardiesse de sa touche, à la sûreté savante de son exécution, à l'éclat de sa couleur, on pourrait attribuer à Rubens. Seulement, elle n'a pas la transparence du maître d'Anvers. Je la crois bien placée sous le nom de Jordaens.

Je n'en dirai pas autant du *Chien écrasé* attribué à Sneyders. Son mérite est hors de doute; c'est une étude très-belle et très-terminée: mais je la crois française, exécutée par un artiste qui ne faisait pas sa spécialité de peindre des animaux. Il y a dans le mouvement du chien un certain style qui n'a jamais été le propre de l'école flamande.

Il est à craindre que le *Paysage* signé *Ruisdall*, 1655, ne soit un faux de Grailly, dont le métier, de 1820 à 1840, consistait à contrefaire les œuvres du grand paysagiste hollandais. Ce métier a enrichi deux ou trois marchands de tableaux qui revendaient très-cher les imitations que Grailly leur donnait pour un morceau de pain. En tous cas, Ruisdael n'est pour rien dans la fabrication de ce *Paysage*. La fausse signature *Ruisdall* ne prévient pas en sa faveur.

Le paysage de Hackert est un joli spécimen d'un artiste dont je ne connais de tableaux en France que dans la collection Sampayo et dans la collection Morny. Le Louvre n'en possède pas. La manière de Hackert est fine, légère, élégante, mais froide. Ses camarades Lingelbach et Adrien van de Velde étaient chargés d'*étoffer* de figures les paysages de sa composition. Le catalogue d'Amsterdam, suivi par Bryan et par Siret, orthographie son nom *Hackaert*. Le tableau d'Angers est signé *Ackhert* et la signature m'a paru authentique.

Le livret de 1847 attribue à Franz Mieris le Vieux, mort en 1681, l'*Enlèvement des Sabines* de son fils Guillaume Mieris, oubliant qu'il est signé tout au long : *W. Van Mieris fc.* 1698. L'*Enlèvement des Sabines* est d'une exécution méticuleuse, sèche et dure comme de la porcelaine, d'un ton aigre et noir, trop habituel à Guillaume Mieris.

École française. C'est là le véritable intérêt du musée. Les œuvres qu'il contient sont nombreuses et remarquables; et, grâce à la mode qui, depuis une dizaine d'années, a remis en honneur des productions trop dédaignées jusque-là, les amateurs des maîtres du dix-huitième siècle trouveront de quoi se satisfaire à Angers.

Je ne compte pas dans ce nombre la *Nativité* attribuée à Lenain. Si ce n'est un ton blanchâtre uniformément répandu sur toute la composition, rien, ni dans le dessin, ni dans le caractère des figures, ni dans la touche, ne peut justifier cette attribution. Deux artistes peuvent avoir des défauts semblables sans, pour cela, se ressembler. La *Nativité* me paraît un médiocre tableau de l'école flamande vers 1670. La composition, les personnages, les costumes, la couleur, tout confirme cette opinion.

Il n'y a pas non plus beaucoup à dire de *la Vierge et saint Jean* de P. Mignard. C'est un tableau faible, mais dont l'authenticité n'est pas douteuse.

Voici qui fait oublier bien des faux Lenain et bien des médiocres Mignard. C'est un Watteau authentique, représentant un *Concert dans un paysage*; cadre ovale de $0^{m}65$ de haut sur $0^{m}50$ de large. Les personnages sont empruntés à la comédie italienne, qui a fourni à Watteau de si charmantes inspirations. Au milieu de la composition, une femme est assise de face, au pied d'un arbre. Elle porte une robe changeante et un corsage bleu décolleté. Devant elle, à ses pieds, un homme assis par terre fait un bouquet de fleurs. Derrière ce groupe, un peu à gauche, une femme tenant un enfant et un autre enfant apportant une pannerée de fleurs. Un flûteur, ce flûteur que l'on retrouve dans beaucoup de compositions de Watteau, — il se nommait Antoine, — pyramide au-dessus du groupe et le termine. C'est un charmant Watteau, bien intact et bien conservé. Je doute qu'il soit gravé, et j'ignore d'où il vient. Faisait-il partie des 350 tableaux laissés par les héritiers de Livois? Ce sera au prochain catalogue à nous le dire. La vente publique de ce tableau dépasserait certainement 20,000 francs, et, à ce prix, je ne plaindrais pas son acquéreur.

Du meilleur élève de Watteau, de Nicolas Lancret, le musée expose deux toiles: *le Repas de noces*, *la Danse de noces*, se faisant pendants. Elles sont charmantes, d'une touche plus légère et plus spirituelle encore, plus importantes, faisant plus tableau que celles du Louvre. Leur conservation est parfaite.

Il suffit de les comparer avec les deux panneaux, *l'Été* et *l'Hiver*, également attribués à Lancret, pour reconnaître qu'elles ne sont pas de la même main. L'exécution diffère complétement. Celle de *l'Été* et de *l'Hiver* est d'une extrême lourdeur comparée à celle du *Repas de noces* et de la *Danse de noces*. Si l'on voulait à toute force trouver une ressemblance, il me semble que le nom de Pater viendrait plutôt à l'esprit que celui de Lancret. Mais ce n'est certainement pas de Pater, ni même d'Octavien. De Bar est encore l'artiste auquel on pourrait les attribuer avec le plus d'apparence de raison. Ce ne sont pas de mauvais panneaux ; mais ce sont des panneaux décoratifs plutôt que des tableaux.

Pater lui-même a deux œuvres au musée : *les Baigneuses* et le *Bal champêtre*. *Les Baigneuses* sont une charmante toile, très-terminée, parfaitement conservée, dont on rencontre quelquefois une mauvaise gravure moderne signée *Vato*. Quant au *Bal champêtre*, il était évidemment destiné à faire pendant aux *Baigneuses;* mais il est resté à l'état d'ébauche, et certaines parties sont à peine indiquées. Au prix qu'atteignent aujourd'hui les peintres des fêtes galantes, ces sept tableaux, s'ils passaient en vente, n'iraient pas à loin de cent mille francs.

Rachel et Laban, de Lemoine, est une esquisse enlevée avec la sûreté de main et la verve expéditive qui caractérisent cet artiste dont le *Salon d'Hercule*, à Versailles, est le chef-d'œuvre. Caylus, dans sa *Vie de Lemoine*, cite un *Jacob et Rachel* fait pour Mme de Verrue, gravé plus tard par Cochin. Je ne connais pas cette gravure et ne puis dire si le *Rachel et Laban* d'Angers ne serait pas l'esquisse du *Jacob et Rachel* de Mme de Verrue.

Charles Coypel, dans la vie de son père, nous apprend qu'il commença la décoration de la grande salle du Palais-Royal en 1702. Angers possède l'esquisse du plafond de cette salle, maintenant détruite. Ce n'est pas, comme le dit le livret, Noël Coypel qui en est l'auteur, mais le fils aîné de Noël, Antoine Coypel, né le 11 avril 1661, mort le 7 janvier 1722.

Les deux très-beaux Desportes : *Chasse au Renard* et *Chien blanc gardant du gibier*, sont signés, le premier, *Desportes* 1719 ; le second *Desportes;* 1714. Guillet de Saint-Georges ne le scite pas dans la *Vie de Desportes*; mais leur forme indique des panneaux composés pendant le séjour de Desportes aux Gobelins et destinés à être reproduits en tapisserie.

La *Bethsabée au bain*, de Jean-François Detroy, est bien connue par la gravure de Laurent Cars, dont la planche est encore à la chalcographie du Louvre. La couleur en est légère et agréable, ce qui n'a pas lieu de surprendre quand il s'agit de Detroy ; mais le dessin est médiocre et ne suffit pas à faire excuser des formes vulgaires et une pose peu décente. Signée *J. Detroy* 1727. C'est l'année même où eut lieu entre les académiciens le concours décrété par le duc d'Antin, concours qui, comme toutes les mesures de ce genre, ne démontra absolument rien, suscita dans le public des ennemis à l'Académie, sema la discorde et l'envie parmi les artistes, et fit, en définitive, beaucoup plus de mal que de bien. Lemoine et Detroy partagèrent le prix de 6,000 écus institué par le duc d'Antin. Le tableau de Detroy représentant un *Bain de Diane* et celui de Lemoine représentant la *Contenance de Scipion* sont maintenant au musée de Nancy.

C'est une charmante esquisse que l'*Hérodiade*, grande comme la main, pétillante d'esprit, de vivacité et de couleur, et qui fait penser à Tiepolo. Hérodiade, tenant le chef du saint dans un plat, monte un large escalier à la Paul Véronèse, au haut duquel un vaste péristyle abrite Hérode banquetant avec ses courtisans. Ce doit être l'esquisse de quelque plus grand tableau. Elle est signée *N. V.* 1770. Le livret a voulu y voir les initiales de Nicolas Wleughels, oubliant que Nicolas Wleughels est mort à Rome le 10 décembre 1737, trente-trois ans avant la date de ce petit panneau. C'est donc ailleurs qu'il faudra en chercher l'auteur. Je ne trouve pas de nom à y mettre et me borne à l'indiquer comme une très-jolie chose.

La famille des Vanloo a été pour le moins aussi féconde en artistes de talent que celles des Coypel, des Detroy, des Parrocel et des Restout. *Renaud et Armide*, signé *J.-B. Vanloo*, est un tableau agréable et important. J'ai cherché sa destination originaire sans pouvoir la trouver.

Le frère et l'élève de Jean-Baptiste Vanloo, Carle Vanloo, le plus connu, sinon le plus habile de cette famille, est représenté par une bonne toile : *Sainte Clotilde*, signée Carle Vanloo. C'est l'esquisse du tableau exécuté en 1753 pour la chapelle du Grand-Commun, à Choisy. Dandré-Bardon le dit positivement dans sa vie de Carle Vanloo.

Passons rapidement sur le panneau de Boucher, *les Attributs*

des Arts, d'un aspect blanchâtre peu agréable. L'inventaire du Louvre ne donne pas sa provenance. Il doit venir de Choisy ou de Bellevue.

Les trois Chardin ne sont pas capitaux. Ce sont des nature morte comme Chardin en a fait des douzaines : une table chargée de fruits, de légumes, avec un pichet en grès vert, une poivrière, un poêlon de cuivre rouge et une nappe pour accessoires. Mais ils sont tous trois d'un ton charmant, d'une touche vigoureuse et d'une couleur singulièrement accentuée et originale.

Le *Portrait d'homme* au pastel, attribué à Chardin, nous retiendra plus longtemps. C'est un excellent pastel, un peu fatigué, mais d'un beau modelé, d'une exécution où l'on sent la main d'un homme habile, très-exercé, et qui ne livre rien au hasard. La vie rayonne dans tous les traits du visage, les yeux brillent, la bouche va s'ouvrir et parler. De qui est ce pastel? De Chardin. Je ne le crois pas. Ce n'est pas là son exécution, suffisamment connue par ses trois portraits du Louvre. Il n'y a aucune ressemblance entre ces trois portraits et celui d'Angers. Si le costume du personnage était de vingt ans plus moderne, on pourrait penser à Latour. D'ailleurs, il m'a semblé que c'était l'œuvre d'un peintre faisant du pastel à ses moments perdus plutôt que celle d'un pastelliste de profession. Peut-être est-ce de Vivien, mort en 1737. Ce que dit Mariette du caractère de ses pastels : — « Il n'a pas traité ses « pastels avec la même légèreté que Mlle Rosalba, mais il leur a « su donner beaucoup de force, et généralement ses portraits sont « mieux dessinés que ceux de cette habile fille, » — confirmerait cette opinion. Ce qui est indubitable, c'est que le *Portrait* d'Angers n'est pas de Chardin et qu'il est fort beau.

Les tableaux suivants ne méritent qu'une mention rapide :

De Le Prince : *le Concert russe*, signé *J.-B. Le Prince* 1770. Il y avait déjà cinq ans, en 1770, que Le Prince était de retour de Russie.

De Wille, le fils : un *Portrait de vieillard*, signé *P.-A. Wille filius pxit* 1777. *N°* 35.

De François Casanova : *l'Attaque d'un fort* et *Un convoi harcelé par des hussards*, donnés par le musée central en 1799.

De Deshayes, le gendre de Boucher : une *Sainte Anne instruisant la Vierge*, d'une bonne couleur. Le livret et Mariette écrivent

ce nom *Deshays*. Cependant le *Martyre de saint André*, du musée de Rouen, est signé *Deshayes.*

Honoré Fragonard fut reçu à l'Académie, le 21 mars 1765, sur le tableau de *Corrésus et Callirhoé*, maintenant au Louvre. Le musée d'Angers possède une esquisse du même sujet, mais avec des différences assez importantes dans la disposition des groupes et des figures. Ces différences font l'intérêt de cette esquisse plutôt que son mérite pittoresque. Cependant, comme couleur, elle offre plus d'unité que le tableau du Louvre.

Cette nomenclature nous conduit à des œuvres composées dans ce goût fade qui caractérise la fin du dix-huitième siècle. Ce n'est plus du Boucher, ce n'est pas du David, et il est certain que, comparé aux deux Lagrenée, à Menageot, à Barthélemy, à Vien, à Taraval, à Doyen, David était un génie. *Mercure confiant Bacchus aux nymphes de l'île de Naxos*, est de Lagrenée le jeune. Exposé au Salon de 1783, il appartenait, à cette époque, au maréchal de Noailles. Les cinq tableaux suivants : *le Corps d'Hector ramené à Troie*, de Vien ; *la Famille de Darius*, de Lagrenée ; *Astyanax arraché des bras d'Andromaque*, et *Cléopâtre au tombeau de Marc-Antoine*, de Menageot ; *Éléazar refusant de manger de la viande de porc*, de Barthélemy, ont figuré aux Salons de de 1783, 1785 et 1789. Leur dimension uniforme rappelle qu'ils faisaient partie de la suite des compositions historiques commandées par M. d'Angivilliers et destinées à décorer les murailles de la grande galerie du Louvre, d'après un plan uniforme présenté au roi par cet intendant des bâtiments.

Le *Portrait d'une jeune fille jouant avec un chien*, de Greuze, mérite la place d'honneur qu'il occupe. Ce doit être le pendant de l'autre *Jeune fille jouant avec un chien*, du cabinet Choiseul, maintenant en Angleterre et dont Porporati a fait une si belle gravure. Tous deux datent de la même époque. La *Jeune fille* d'Angers couronne de roses son ami, qu'elle tient dans ses bras. Elle est vue de face, de grandeur naturelle, à mi-corps, dans un cadre ovale. Je n'ai qu'une sympathie médiocre pour le talent de Greuze, et je crois que le goût public fait fausse route quand il paye les œuvres de cet artiste des prix aussi exagérés que ceux auxquels elles atteignent dans les ventes. Mais sa manière admise celui-ci est charmant, de la meilleure qualité, peint simplement, bien étudié, bien modelé, d'une couleur ferme et soutenue. Si l'on

devait prendre pour critérium les 102,000 francs de l'*Innocence*, de la vente Pourtalès, ou les 96,000 francs de la *Pelotonneuse*, de la vente Morny, deux œuvres d'une qualité inférieure, le *Portrait* d'Angers vaudrait certainement 150,000 ou 200,000 francs. Mais, je le répète, de pareils prix passent toute limite raisonnable, quand ils portent sur des artistes aussi ordinaires que Greuze. Il existait à Tours, en septembre 1858, chez M. Loiseau, un *Portrait de femme* d'une exécution et d'une conservation au moins égales à celles de la *Jeune fille* d'Angers. J'ignore si, en juin 1865, ce tableau est à la même place.

Quatre prix de l'Académie figurent au musée. Ils sont presque contemporains et ne peuvent apporter qu'un bien mince document à l'histoire de l'art. Ce sont : *la Cananéenne*, de Lethière, second prix de 1784, année ou Drouais obtint le premier avec son fameux tableaux maintenant au Louvre ; *Romulus et Tatius*, de Girodet, second prix de 1789 ; *Joseph reconnu par ses frères*, de Gérard, second prix de 1788, année où Girodet obtint le premier. Le même sujet par Thévenin est un tableau du concours de la même année.

Heureusement pour la mémoire de Gérard, le musée possède autre chose que le *Joseph reconnu par ses frères*. C'est le portrait du théophilantrope Larévellière-Lépaux. Il me semble un des meilleurs sortis du pinceau de son auteur. On sait que Larévellière était petit et contrefait. « Je le ferais tourner sur mon pouce, » disait de lui Danton. Et pourtant, à force de talent, le peintre a fait un chef-d'œuvre de cet avorton. Le personnage est assis sur un tertre dans la campagne, posé de trois quarts et tourné de droite à gauche. La tête est nue, enveloppée dans une cravate blanche. Le costume de 1796 est des plus simples, sans couleurs voyantes. Le bras gauche tombe le long du corps et tient un livre. Dans la main droite sont deux plantes exécutées, dit-on, par van Spaendonck. Style simple sans sévérité, dessin correct, bonne couleur, sentiment de la vie, ce beau portrait réunit toutes les conditions que l'on doit demander à une œuvre de ce genre. Signé : *F. Gérard*. Je ne connais qu'un portrait de Gérard supérieur à celui-ci, c'est celui de la comtesse Regnaud de Saint-Jean d'Angely, appartenant à Mme Sampayo. M. Lenormand, dans sa *Vie de Gérard*, note le *Portrait* d'Angers comme datant de 1796. C'est la même année que le *Portrait d'Isabey*, maintenant au Louvre. Gérard avait la main heureuse cette année-là.

Le *Combat du Formidable dans la rade d'Algésiras*, de Hue, n'est pas seulement le chef-d'œuvre du peintre ; c'est encore un excellent et fort beau tableau, une toile égale aux meilleures de Backhuysen et de Van de Velde. On sait ce qu'est ce combat. Il a immortalisé le nom du capitaine de vaisseau Amable Troude, qui, le 13 juillet 1801, après la bataille d'Algésiras, rencontra en vue de Cadix quatre navires anglais, en désempara un et maltraita tellement les trois autres qu'il les força à gagner le large. La mer est calme, mais le ciel se couvre de nuages. Au milieu, dans une éclaircie, apparaissent les cinq navires perdus dans l'immensité. Au point de vue de l'histoire, le combat est la principale chose ; au point de vue de l'art, c'est l'exécution. Ici elle est de toute beauté : ferme et légère. La mer et le ciel sont magnifiques. Et comme l'effet dramatique n'est pas exclu, comme le sujet se comprend de suite, grâce à l'habileté de la composition, toutes les conditions sont remplies : le tableau est excellent. Il figurait au Salon de 1808 sous le numéro 300, et fut envoyé à Angers en remplacement d'un tableau de Gaspard de Crayer, désigné dans l'envoi du 21 pluviôse et qui reçut une autre destination. Le musée n'a pas perdu au change. Hue (Jean-François) avait été chargé par Louis XVI de continuer les Ports de France de Vernet. Il fit, pour s'y préparer, de nombreux et intéressants dessins placés maintenant au Louvre. Il est mort en 1824.

L'*Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*, est un bon pastel, grand comme nature, à mi-corps, dont les personnages rappellent le tableau du Louvre. Il est signé *Mme Le Brun fecit* 1779. En 1779 Mme Le Brun avait vingt-quatre ans. Elle était mariée depuis quatre ans au marchand de tableaux Le Brun. Elle est morte à Paris en 1842. Je ne trouve l'indication de ce pastel ni dans ses intéressants mémoires, ni dans les livrets de Salons.

Parmi les œuvres tout à fait contemporaines, je ne vois à citer que :

La *Mort de Jeanne d'Arc*, d'Eugène Deveria, bon tableau rempli d'un grand nombre de figures, qui fut exposé au Salon de 1831. Gustave Planche l'appréciait ainsi dans son compte rendu de ce Salon : « La Jeanne d'Arc manque d'action et de gravité. Elle « est jolie et non pas belle ; c'est une sainte déjà canonisée, ce « n'est pas une jeune fille qui meurt. D'autres morceaux de cette « toile, entre autre les évêques de droite, sont admirablement

« traités, le talent de l'auteur s'y retrouve tout entier. » Après trente-quatre ans, ces observations sont encore d'une entière vérité. La *Mort de Jeanne d'Arc* fait regretter une fois de plus qu'un système d'échange ne soit pas établi entre les musées de province. Elle n'offre que peu d'intérêt à Angers et serait très-convenablement placée à Rouen.

Le prophète Jérémie, signé *H. Lehmann* 1842. Bon tableau d'un artiste qui ne jouit pas, selon moi, de la réputation à laquelle il aurait droit. Il figurait au Salon de 1843 sous le numéro 752.

J'ignore si le tableau de M. Bodinier : *Une Scène italienne*, est le même qne celui indiqué au livret de 1846, sous ce titre : *Une femme pleure sur le lieu où l'on a assassiné son mari. Son frère lui a promis vengeance (Royaume de Naples)*. Voici ce que représente celui d'Angers. A gauche, une paysanne napolitaine est agenouillée devant une madone. Près d'elle, assis sur la margelle d'une fontaine, un homme aiguise un couteau. Au fond, un moine indique ce groupe à un berger. Quoi que ce soit, c'est un tableau remarquable, d'une finesse et d'une fermeté d'exécution qui deviennent de plus en plus rares, et d'un peintre qui n'a produit que de bonnes choses. Signé : *G. Bodinier* 1845.

Enfin, de Charles Jacque, l'aquafortiste, des *Vaches à l'abreuvoir*. Un troupeau de vaches descend la berge d'une rivière marchant vers la droite. Le soir emplit l'horizon de nuances tellement grises et tellement décolorées, que la peinture finit par ressembler à un camaïeu monochrome. L'impression est juste, l'aspect sévère ; le dessin a une certaine austérité ; mais, chose singulière, cette impression est obtenue au moyen d'un effet complétement faux ; et, défaut commun à l'artiste, on y sent trop l'effort et la prétention.

Ainsi que je l'ai dit en commençant, les divers objets d'art légués en 1859 par le comte Turpin de Crissé sont réunis dans un petit salon au fond de la première galerie. La plupart de ces objets appartiennent plutôt à l'archéologie qu'à l'art proprement dit. Il y a des bronzes grecs et romains, des vases étrusques et sabins, des terres cuites, des ivoires, des émaux, des faïences, des verreries. Aucune pièce prise séparément n'offre un mérite bien transcendant ; mais l'ensemble intéresse. M. Turpin de Crissé était une imagination vive, un esprit cultivé et éveillé du côté du beau ; ce n'était pas un amateur d'un goût très-fin ni très-difficile. De son

temps, on n'avait pas encore raffiné dans le délicat comme nous faisons de nos jours; et cela n'en valait pas pis.

Ce que j'ai surtout examiné dans sa collection, ce sont les tableaux et dessins. Je signalerai dans le nombre un médiocre triptyque du quatorzième siècle. Je le crois de l'école siennoise.

Un petit diptyque de lit représentant la Vierge à mi-corps. École flamande de la fin du quinzième siècle. Sans être un chef-d'œuvre, c'est une bonne chose.

Et, parmi les œuvres contemporaines, le tableau si connu de M. Ingres, *Françoise de Rimini,* bien qu'il ne me semble pas un de ses meilleurs. Signé : *Ingres. Rom.* 1819. La conservation de cette toile, comme de toutes celles signées de M. Ingres, est parfaite. Le dessin de ce tableau est dans le cabinet de M. Marcille, à Chartres. Tout ce qui sort de la main d'un pareil artiste présente un intérêt incontestable; et, à ce compte, la *Françoise de Rimini* vaut la peine d'être étudiée; mais le musée d'Angers a laissé échapper une occasion qu'il ne retrouvera jamais, en n'acquérant pas à tout prix le *Portrait de Mme de Senonnes* placé maintenant au musée de Nantes. Ce portrait, acheté à Angers en 1854 pour le musée de Nantes, fut payé 4,000 francs. S'il passait aujourd'hui en vente publique, il monterait à 50,000 francs au moins. La *Françoise de Rimini*, toute intéressante qu'elle soit, ne vaut pas cela.

Enfin, des études, dessins, sépias, aquarelles des artistes en vogue pendant la Restauration et le gouvernement de Juillet, qui tous étaient liés avec M. Turpin de Crissé : Heim, Rouget, Picot, Abel de Pujol, Bidault, Granet, Girodet, Guérin, Aligny. Lorsque la vogue aura repris sous sa protection ces artistes peut-être trop dédaignés aujourd'hui, le musée Turpin de Crissé deviendra une source de renseignements très-riche et très-précieuse à consulter. Tel qu'il est aujourd'hui, c'est une agréable collection qui augmente encore le piquant du musée d'Angers.

Juin 1865.

Bibliographie. *Notice des tableaux du Muséum d'Angers.* — Angers, Cosnier et Lacheze, 1847.

MUSÉE D'AVIGNON

Les papes, pendant leur séjour dans le comtat Venaissin, ont décoré les édifices d'Avignon d'œuvres assez belles pour qu'avant la Révolution il ne faille pas chercher l'existence d'un musée ailleurs que dans les monuments enrichis par leur munificence. Au palais des papes, les fresques de la chapelle Saint-Martial ; à Notre-Dame des Doms, les peintures à demi effacées du tympan de la porte d'entrée, attribuées à Simon Memmi, sont une preuve du goût apporté par les pontifes romains à l'ornementation de leur possession française.

La Révolution dispersa à Avignon une aristocratie nombreuse, riche, pleine de goût, et qui avait rassemblé dans les hôtels de la ville une quantité considérable de tableaux. C'est à cette dispersion et à la concentration entre les mains de l'État de tout ce qui fut dérobé au naufrage, que l'on doit la formation d'un premier musée. Il subsista jusqu'en 1816. A cette époque, la plus grande partie des tableaux fut revendiquée par les familles des anciens propriétaires, et leur fut rendue. Il en existe une notice publiée en 1802 par un citoyen Meynet, conservateur et ancien chanoine de Saint-Agricol.

Avignon ne fut pas compris dans les quinze villes où le décret du premier consul organisait des musées. La petite collection cataloguée par le citoyen Meynet paraît avoir suffi aux besoins des Avignonnais. En 1810, un enfant de la ville, le docteur Esprit Calvet, fonda par son testament et dota le musée portant aujourd'hui son nom. Le docteur Calvet était à la fois un érudit, un archéologue et un collectionneur émérite, et employait sa fortune à satisfaire ses goûts. En mourant, il légua toutes ses collections à sa ville natale. Augmenté depuis par des dons ou des legs particuliers, dont les principaux viennent de MM. Sauvan, de Montfalcon, Pevre, Bayol, Requien, Théophile Closseau, Horace Vernet ; par

des envois du gouvernement ; accru par des acquisitions qui témoignent de la bonne volonté des administrateurs chargés de veiller à son entretien, le musée d'Avignon est comme Orléans, comme Metz, comme Valenciennes, comme Reims, comme Cherbourg, une fondation essentiellement municipale. Il contient 391 tableaux et un certain nombre de dessins et de gravures dont le catalogue ne fait pas mention.

Il occupe les salles du premier étage de l'ancien hôtel Villeneuve, dont le rez-de-chaussée est rempli par des sculptures gallo-romaines et du moyen âge, par différentes collections épigraphiques et archéologiques dont les dernières m'ont paru encore plus intéressantes que considérables. J'ai entendu dire que la collection des lampes et surtout celles des verres antiques passait pour une des plus complètes de l'Europe, et je regrette infiniment de ne pas être apte à émettre un jugement sur ce point. Un mérite spécial de ces richesses, c'est de provenir du sol même d'Avignon et du comtat, où la civilisation de l'Italie s'était implantée avec une énergie qu'explique la similitude du climat et par conséquent des mœurs. Les tableaux qui nous intéressent particulièrement sont loin d'être à cette hauteur ; et c'est à l'archéologue plutôt qu'à l'artiste que je conseillerais de s'arrêter à Avignon. Notre examen sera donc assez rapide.

Rien dans les écoles d'Italie et de Flandre qui vaille la peine d'être cité. Le livret donne bien quelques noms, mais un moment d'attention fait reconnaître que les œuvres sont des copies médiocres ou des originaux d'artistes inférieurs.

L'école hollandaise ne nous arrêtera pas plus longtemps. L'*Intérieur d'une chambre basse*, attribué à Adrien Brauwer, m'a paru une œuvre originale, mais non du peintre sous le nom duquel elle figure. Les Adrien Brauwer sont rares, et l'on en connaît fort peu de bien authentiques. Le Brauwer d'Avignon me paraît une spirituelle imitation de quelque petit flamand du dix-huitième siècle.

Le *Calvaire* est une esquisse médiocrement peinte mais pleine d'effet. Elle rappelle, en les exagérant, les tons roux de Rembrand, et c'est cette similitude qui aura engagé une main toute moderne à le signer *G.-V. Eeckoudt F.*

On s'est trompé en acquérant à la vente Deleutre, en 1832, le *Paysage* numéro 124 comme un Hobbema. Le doute n'est pas pos-

sible. Ni Hobbema ni Ruysdael, ni aucun des grands paysagistes de la Hollande n'ont passé par là. J'engage le rédacteur du futur livret à le reléguer modestement aux inconnus.

Attribuer la *Leçon de musique* à Terburg est un acte de témérité. Ces tons plombés, cette touche dure, ces localités noires et sales sont l'œuvre de William Mieris, le fils de Franz, si même elles n'appartiennent pas à quelqu'un de ses copistes; car, chose triste à dire, William Mieris a eu des copistes.

D'après le livret, le musée d'Avignon posséderait deux toiles : *Préparatifs de bataille* et *Champ de bataille*, d'un artiste de l'école allemande peu connu en France : Georges-Philippe Rugendas, dont on ne trouve guère des œuvres qu'à Dresde et à Berlin. Je ne sais si cette attribution est exacte, mais ce que j'ai pu constater, c'est que la couleur noirâtre rappelle les moins bonnes compositions de Pierre Parrocel. Or, Pierre Parrocel, né en 1664 et mort en 1739, était d'Avignon, et a laissé un grand nombre d'œuvres dans le comtat. Il serait donc assez naturel que deux d'entre elles fussent venues s'échouer dans le cabinet de M. Deleutre, où la ville en fit l'acquisition en 1832.

Ce nom de Parrocel nous servira de transition à l'école française, où nous rencontrerons des œuvres un peu plus saillantes. Le musée Calvet a recueilli une grande quantité de tableaux d'autel et d'ex-voto, que la piété particulière suspendait aux murs des chapelles et des oratoires dont fourmillait Avignon. On sait ce qu'étaient ces productions, ce qu'elles sont encore aujourd'hui : des œuvres industrielles. Je soupçonne Simon de Châlons, dont le livret signale deux grandes compositions : le *Christ descendu de la croix*, et l'*Adoration des bergers*, de n'avoir été qu'un compagnon peintre faisant son tour de France, et expédiant dans chaque ville les commandes que lui faisaient les bourgeois visant au bon marché. Je ne me serais pas arrêté à ces tableaux s'ils n'eussent porté la signature *Simon de Challôs en Chapeigne la pein.* 1548.

Mais voici un tableau que le Louvre serait jaloux de posséder, et qui réunit l'intérêt historique à l'intérêt artistique. C'est un portrait grand comme nature, et vu à mi-corps, d'une vieille religieuse, la *marquise de Forbin,* prétend le livret. Elle se présente de face, les mains croisées sur la poitrine, la tête couverte d'une capeline noire pareille à la robe, sur laquelle retombe un grand col à deux pointes, blanc ainsi que les manches de la robe. Ce

n'est pas l'attrait qui distingue cette figure, mais la façon franche et un peu brutale dont elle est rendue. La couleur n'a ni éclat ni rayonnement, elle est terne et dure, mais solide et nullement disharmonieuse. Je la comparerais à celle de Philippe de Champaigne dans ses portraits jansénistes, avec la vigueur de la touche en plus. C'est donc un portrait fort remarquable, et qui reste gravé dans la mémoire. Voilà pour l'intérêt artistique. Voici où l'intérêt historique commence. Le tableau porte en haut, à droite, la signature suivante :

ÆT. SVÆ 84. A° 1644

Lenain fit.

C'est donc une œuvre de plus à ajouter à celles existantes déjà des trois frères Lenain : Louis, Antoine et Mathieu. Mais auquel des trois faut-il en faire honneur? On connaît, avec celui d'Avignon, quatre tableaux signés *Lenain*, mais tous quatre sans initiales indiquant le prénom. Ce sont : *Le repas devant la ferme*, daté de 1641, chez M. Philippe de Saint-Albin; *Le corps de garde*, également daté de 1641, de la collection Pastoret; *La scène de buveurs rustiques*, daté de 1642, de la collection Louis Lacaze (aujourd'hui au Louvre); enfin le *Portrait* d'Avignon. Cette absence d'initiales au lieu d'éclaircir la question des attributions ne fait malheureusement que l'obscurcir encore. L'on sait par dom Grenier, dans son *Histoire de Picardie*, que Louis, qui paraît avoir été l'aîné, faisait des portraits en buste. Le tableau d'Avignon est-il de lui? Toute la question est là, et l'on comprend que si elle parvient jamais à s'élucider, les attributions si confuses des Lenain s'éclaireront singulièrement. Ce qui jusqu'à présent est acquis, c'est que la *marquise de Forbin* est un fort beau portrait, et l'œuvre capitale du musée.

M. de Chennevières est le premier qui, dans son *Histoire des peintres provinciaux* (1er vol.), ait cité le nom et les œuvres de Reynaux Levieux. A défaut de renseignements biographiques, l'article qu'il a consacré au dénombrement des œuvres de Levieux est le document le plus complet sur cet artiste. Il était fils d'un certain orfévre nommé Jean de Nîmes (*filius quondam Joannis Nemausensis*), et, le 7 septembre 1685, il était qualifié, dans un acte rapporté par le livret du musée, de peintre résidant en cour romaine : (*Pictor sedens in curia Romana*). Ses œuvres sont plus connues.

On en rencontre en assez grande quantité dans les églises de Nîmes, d'Avignon et de Villeneuve-lez-Avignon. M. de Chennevières en signale deux : un *Saint Jean traîné en prison par les soldats d'Hérode,* au musée du Louvre, et une *Bénédiction de saint Jean-Baptiste*, à l'hospice de Bicêtre, où elle est encore. Enfin le musée d'Avignon en possède quatre : deux de petite dimension, *Jésus-Christ sur la croix*, et *Zacharie et saint Jean ;* deux de proportions plus grandes : *Jacob et Laban*, l'*Ange Gabriel apparaissant à Zacharie.* Le *Christ en croix* passe pour l'œuvre capitale de Reynaud Levieux. C'est une peinture plate, mais non dépouvue d'habileté, un dessin vulgaire et une composition commune. C'est, du reste, l'absence de caractère et d'originalité qui m'ont paru les défauts saillants de tous les tableaux de Levieux, soit à Avignon, soit à Nîmes. L'*Ange Gabriel* avait été exécuté en 1663 pour la chapelle des Pénitents Noirs. En rapprochant ce tableau de ceux du Louvre et de Bicêtre, de l'esquisse d'Avignon portant le numéro 159, des deux toiles de Nîmes, dont je parlerai à propos du musée de cette ville, et qui ont également trait à l'histoire du Précurseur, on en arrive à reconnaître que Levieux avait peint pour quelque couvent, sous l'invocation de saint Jean, une série de tableaux dispersés par la Révolution. En somme, ses œuvres sont une curiosité historique, mais leur valeur artistique est bien minime, et ils me paraissent mériter l'obscurité qui les a enveloppées.

Le *Paysage*, de Francisque Millet, est un joli panneau offrant un mélange du style du Poussin et de la manière de Patel.

Sébastien Bourdon se présente avec deux esquisses, fort habiles peintures d'un des plus adroits exécutants de l'école française. Dans la *Bacchanale,* une femme renversée par l'ivresse rappelle par sa pose la belle bacchante du tableau du Poussin, au Louvre, numéro 440. Quant à la *Chute de Phaéton*, ce doit être l'esquisse d'un des tableaux de Bourdon, peints en 1663 dans la galerie de l'hôtel Bretonvilliers à Paris. Il était le cinquième et occupait la voûte de la galerie. Cette galerie a complétement disparu. Il y a cent ans, elle était déjà dans un délabrement tel qu'on ne pouvait plus apercevoir les peintures de Sébastien Bourdon.

Par Grimou et Subleyras, nous franchissons le dix-septième siècle.

Des trois portraits attribués au premier, la *Jeune dame vêtue à l'espagnole* est passable, le *Jeune dessinateur vêtu à l'espagnole* est

plus que médiocre; et la *Jeune femme déguisée, la tête couverte d'un voile*, est une copie de la *Femme en costume vénitien*, placée au Louvre. Seulement ce tableau n'est pas de Grimou, il est de Santerre, qui avait plus de talent que Grimou.

Les deux esquisses du second : *Saint Ambroise* et *Saint Benoît*, ne sont curieuses que parce qu elles répètent exactement les deux tableaux représentant les mêmes sujets du Louvre, enregistrés au livret Villot, sous les numéros 509 et 510. Ce sont des répliques avec quelques différences, et que j'ai tout lieu de croire originales.

Vernet est un nom essentiellement avignonnais, dont la ville des papes se montre fière à juste titre. Pour lui faire honneur, on a réuni le plus grand nombre possible d'œuvres des divers artistes qui l'ont porté, et l'on a disposé pour cette collection, qui ne comprend pas moins de vingt et une toiles, la dernière travée du musée. La série s'ouvre par deux panneaux de chaise à porteurs d'Antoine Vernet, le chef de la dynastie, l'humble peintre en voitures. Le *Bouquet de fleurs* et le *Double écusson armorié*, offerts par M. Th. Clausseau, portent les caractères incontestables du temps d'Antoine Vernet, — mort après 1745 ; — mais j'eusse voulu pouvoir apprécier les raisons qui les lui ont fait attribuer. Y a-t-il des présomptions à l'appui de cette attribution ? est-ce seulement une tradition ? Le livret a tort de garder le silence à cet égard.

Malgré la bonne volonté la plus louable des administrateurs du musée, qui ont fini par rassembler treize tableaux de Joseph Vernet, deuxième du nom, la réputation de ce charmant artiste ne gagne pas à Avignon. Rien ne vaut, sous ce rapport, le musée du Louvre. Là seulement il apparaît sous toutes ses faces, et se présente sous ses aspects les plus saillants et les plus remarquables. Le meilleur, à mon sens, de tous les Vernet d'Avignon est la *Marine, effet de soleil levant*, signée *Joseph Vernet, F.* 1758, et peinte pour M. d'Astier de Montfalcon, pendant le séjour que Vernet fit dans sa ville natale, trois ans après son retour d'Italie, lorsqu'il était dans le plein de ses travaux pour les ports de France. En suivant l'ordre de mérite, j'indiquerai l'*Effet du soleil couchant*, signé *J. Vernet, R. F.* (Romæ fecit) 1751. M. Léon Lagrange, dans sa notice sur Joseph Vernet, nous a appris qu'il ne se décida à quitter Rome qu'au mois de mars 1753, après avoir reçu les commandes de M. de Marigny. C'est une œuvre rapidement expédiée

de la bonne époque de Joseph Vernet. Le ciel est retouché. Puis viennent :

Une *Marine* et une *Tempête* datant sans doute du séjour à Avignon en 1756;

Quatre tableaux ayant appartenu au peintre avignonnais Philippe Sauvan, grand ami de J. Vernet, et peut-être un de ses maîtres;

Et une *Tempête*, des années de décadence, signée : *J. Vernet*, *F.* 1786. Elle vient d'Orléans et a dû figurer dans le cabinet de l'ami Aignan Desfriches qui, en 1788, envoyait à Vernet deux quartauts de si bon vin.

Quant aux quatre compositions léguées par M. Teste, il est possible, comme le dit le livret, qu'elles datent des premiers temps de l'artiste; mais, pour son honneur, on pourrait les attribuer à quelqu'un de ses nombreux imitateurs : Henry, par exemple, ou Volaire, ou Lacroix, ou même un de ses frères, Jean-Antoine ou François.

De François Vernet, né vers 1715, mort vers 1780, et qui serait le quatrième du nom, Jean-Antoine étant le troisième, le musée croit posséder deux faibles tableaux : un *Paysage* et un *Vase de fleurs*. Je ne conteste pas l'attribution; mais je désirerais savoir sur quoi elle s'appuie. Le nom du dernier propriétaire, M. de Montfalcon, dont le grand-père était un des protecteurs les plus actifs de Joseph Vernet, peut être une présomption en faveur de l'authenticité; ce n'est pas une preuve. M. Léon Lagrange les accepte comme indubitables. Nous savons que François Vernet, après avoir demeuré rue Princesse, *dans une maison appartenant au peintre Chardin*, tint un magasin d'estampes quai des Augustins, et fut employé, comme peintre décorateur, aux travaux de la salle de spectacle de Versailles et de la salle à manger de Choisy. Le *Vase de fleurs* d'Avignon est en effet une peinture décorative.

L'enfant chéri de Joseph, Charles-Antoine, qui devait être si connu sous le nom de Carle Vernet, cinquième du nom, s'il hérita de l'esprit et de la facilité de son père, n'hérita pas de son talent. La *Course des Barbéri*, le *Cosaque à cheval*, deux succès de 1827, genre épisodique, touche mince et sèche, couleur qui a poussé au noir, montrent toute la distance qui sépare Joseph de Carle. C'est celle d'un tableau à une vignette.

Enfin, de M. Horace Vernet, notre actif et brillant contempo-

rain, le musée expose les deux répliques du *Mazeppa*, le sabré et le non sabré, suivant une expression de M. Vernet lui-même, lors d'une de ses visites au musée de la ville. Ces deux tableaux datent de 1827, et le temps qui détruit tout a dû détruire leur harmonie primitive. Espérons qu'Avignon pourra rencontrer des spécimens plus importants de l'artiste le plus populaire et le plus spirituel du dix-neuvième siècle.

Une des curiosités du musée est due à la libéralité de M. Horace Vernet : c'est la *Mort de Barra*, par David. M. Delécluze, dans son livre sur *David et son temps*, consacre à ce tableau les lignes suivantes : « Barra, âgé de treize ans, après avoir fait des prodiges de valeur pendant toute la campagne, avait été entouré, disait-on, au milieu d'un combat, par un parti considérable de chouans qui le sommèrent de crier vive le roi. Le jeune enfant, ayant répondu par le cri de vive la république, mourut sous les baïonnettes des Vendéens.

« L'Assemblée décréta d'une voix unanime (8 nivôse an II) que les honneurs du Panthéon seraient décernés à cet enfant, et elle chargea David de préparer le plan et les détails de cette fête. Ce projet fut en effet présenté le lendemain, et c'est quelque temps après que David exécuta cette charmante ébauche, qui représente le jeune Barra laissé nu sur la terre et serrant contre son cœur la cocarde tricolore. Cet ouvrage, que le peintre n'a jamais achevé, est, sans contredit, un des plus délicats qu'il ait faits, et le plus gracieux. »

Le jeune héros est complétement nu, étendu à terre ; d'une main il presse sur sa poitrine sa cocarde, de l'autre, tombant le long du corps, il laisse échapper une baguette. Avec le parti pris antique de David, il est facile de comprendre qu'il rappelle plutôt un Hyacinthe mythologique qu'un tambour républicain. Le fond est à peine ébauché. La teinte générale est un gris cendré, que l'on retrouve dans l'esquisse du portrait de Mme Récamier du Louvre.

Il faudrait être aveugle pour ne pas reconnaître, dans cette ébauche, d'éminentes qualités et la sûreté d'un maître. Elle figurait, je crois, à la vente de David en 1826.

Un autre don de M. Horace Vernet est la copie, faite par Géricault, du *Combat de Nazareth*, de Gros, placé maintenant au musée de Nantes, où il porte le numéro 103. Je n'ai plus le tableau

assez présent pour établir une comparaison; mais je doute qu'il soit exécuté d'une main plus sûre et avec plus d'entrain que celui d'Avignon. De pareilles copies valent des originaux.

Voici d'un artiste, dont pendant un certain temps on a voulu faire un rival de David, de Regnault, l'esquisse terminée du tableau l'*Éducation d'Achille*, qu'il fit pour sa réception à l'académie de peinture, le 25 octobre 1783. Le tableau figure maintenant au Louvre sous le numéro 466. Quant à l'esquisse, c'est celle qui servit à Berwic pour sa belle gravure. L'attestation suivante fixée au dos du tableau en fait foi : « Je certifie que le tableau ci-joint, représentant l'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron*, est celui dont je me suis servi pour graver ma planche; qu'il a été fait de la main, et pour ainsi dire sous mes yeux, par le citoyen Regnault. J'ajoute de plus que j'ai engagé cet habile artiste à faire quelques corrections ou plutôt quelques légers changements, que j'ai crus propres à augmenter le mérite de ce bel ouvrage. En foi de quoi j'ai signé la présente attestation, à Paris, le 2 floréal an VII de la République, BERWIC. » Cédée par Berwic à M. Calvet de La Palun, elle passa par héritage à M. de Guilhermier, à qui le musée l'acheta en 1823. Elle offre les mêmes qnalités et les mêmes défauts que le tableau. Mais, concentrés sur un plus petit espace, les défauts deviennent moins saillants, et les qualités au contraire : distinction du dessin, froideur élégante et harmonieuse de la ligne, frappent plus facilement.

Après ces noms et ces œuvres, qui, si elles ne sont pas parfaites, font du moins preuve d'originalité et de caractère de talent, il faut passer rapidement devant la *Vue de la fontaine de Vaucluse*, de M. Bidault, et devant le *Charles-Quint à l'abbaye de Saint-Just*, de M. Révoil.

Avignon n'a jamais manqué d'avoir sa part dans les envois des œuvres acquises par le gouvernement à la suite des expositions. Parmi les toiles signées de noms que l'on aime à retrouver, je me rappelle :

Un *Paysage*, de Corot (Salon de 1842), ordinaire;

Une *Vue des marais Pontins*, de M. Gibert (Salon de 1855), œuvre de valeur d'un artiste trop peu connu;

Trois paysages : *Coup de vent*, *Vue prise dans les Apennins*, *Vue du château des papes*, de M. Paul Huet, le précurseur et le maître de tous nos paysagistes contemporains. Le premier de ces

tableaux a été exposé au Salon de 1838, le second à celui de 1841, le troisième à celui de 1843.

Un *Effet de soleil couchant*, de M. Lottier (Salon de 1850), peinture énergique et originale d'un des artistes qui a le mieux rendu la chaleur incandescente des ciels d'Orient.

Une visite au musée d'Avignon serait incomplète, si l'on ne disait quelques mots du tableau attribué au roi René d'Anjou, qu'il faut aller voir à l'hôpital de Villeneuve-lez-Avignon, charmante ville posée d'une façon si pittoresque sur la rive droite du Rhône, et où aboutissait le pont de Saint-Bénézet, quand il avait plus de trois arches. C'est également dans cet hôpital qu'est placé, depuis 1835, le beau tombeau d'Innocent VI, datant de 1360.

C'est un tableau d'autel de la seconde moitié du quinzième siècle, et d'un art incontestablement français. Il mesure à peu près 2 mètres de long sur 1^{m}50 de hauteur. Le sujet est assez vague, et le nombre des personnages et des épisodes assez considérable pour que M. de Villeneuve-Bargemont, qui l'a minutieusement décrit dans son *Histoire de René d'Anjou* (vol. III, page 235), l'intitule l'*Église militante*; et M. Augustin Canron, qui en parle également dans son *Guide d'Avignon*, l'*Église catholique*. Le sujet complexe et abstrait est un de ceux que la piété du moyen âge voulait faire rendre par un art qui exige une précision presque tangible, et dont l'*Agneau* de Gand est l'admirable type.

La composition est divisée en plusieurs zones horizontales. En haut, la Vierge glorieuse, couronnée par la Trinité, est entourée d'anges, de patriarches, de saints et de pontifes, dont beaucoup doivent être des portraits. Au second étage, le Christ crucifié. De chaque côté, deux villes, dans l'une desquelles j'ai bien de la peine à reconnaître Villeneuve. L'autre est naturellement Jérusalem. A gauche, un évêque célébrant l'office divin. Dans le bas, les limbes, l'enfer et le purgatoire, d'où les anges rattrapent les réprouvés. Cette composition, portant tous les caractères d'une main plus pieuse qu'habile et d'un art tout élémentaire, est dans un état de dégradation pénible à voir. Le panneau sur lequel elle est fixée se disjoint en deux endroits.

Si l'hôpital de Villeneuve tient à le conserver, il faut y faire faire d'indispensables réparations. Malheureusement, les humbles religieuses qui desservent cette hospitalière maison accomplissent au pied de la lettre le vœu de pauvreté; et c'est à peine si les of-

frandes déposées par les touristes curieux, et qui sont le plus clair de leur revenu, leur permettent de remplir leur pieux ministère.

Sur quoi repose l'attribution de ce tableau au roi René? Sur aucune raison sérieuse et pouvant soutenir la critique. Les œuvres du roi René abondent, qui ne sont pas plus authentiques que celle-ci. Ses peintures les moins discutables sont, si j'ai bonne mémoire, des enluminures de manuscrits n'ayant aucun rapport avec l'exécution de ce tableau.

Le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, qui a passé longtemps pour un ouvrage de René, a été reconnu appartenir à l'école primitive flamande. M. de Villeneuve-Bargemont lui-même, qui, je pense, est une autorité dans la question, ne défend pas cette attribution, et rejette l'*Église militante* comme une œuvre de son héros. Il faut donc y voir jusqu'à nouvel ordre un travail français de la seconde moitié du quinzième siècle, d'un artiste inconnu, et qui ne mérite pas d'échapper à cet incognito.

Telles sont les principales œuvres du musée d'Avignon. Tout cela, certainement, ne constitue pas une belle collection de province, et l'Administration a encore des efforts à faire pour marcher de pair avec les villes environnantes : Lyon, Grenoble, Marseille, Montpellier. Mais si ce but n'est pas atteint, il peut l'être; et, en tenant compte des efforts faits, à en juger par le passé, il est permis d'espérer que le musée d'Avignon deviendra un jour une des plus intéressantes collections de France.

Juin 1860.

Bibliographie. *Notice des tableaux et des portraits exposés dans les galeries du Muséum Calvet de la ville d'Avignon.* Sans lieu ni date, in 8° de 172 pages.

PALAIS DES PAPES. — ÉGLISE DES DOMS. ÉGLISE DE VILLENEUVE.

Après le Puy, il n'est pas en France de ville plus pittoresque qu'Avignon; au point de vue de l'art, il n'en est pas de plus curieuse. Sous ce rapport, l'église cathédrale des Doms et le palais des papes, qui lui fait suite, sont des sources d'une extrême importance. Encore ce qui reste n'est-il que la dixième partie des richesses qu'a contenues jadis Avignon. On sait en effet que pendant soixante-treize ans, pendant la plus belle période du quatorzième siècle, qui est lui-même le plus bel âge de l'art chrétien, de 1305 à 1378, de Clément V à Grégoire XI, Avignon a été le séjour de la papauté et la métropole du monde chrétien. Ce que les papes avaient fait pour leur capitale, on peut en juger par ce qui subsiste de leur palais et par ces admirables remparts qui n'ont d'égal, en fait d'intérêt, que ceux de Carcassonne. Pour la peinture en particulier, un passage de Vasari fera comprendre à ceux qui savent quel immense génie fut Giotto, tout ce qu'à perdu Avignon : « Quand Clément V eut été nommé pape à Pérouse, Giotto l'accompagna là où il conduisit la cour, à Avignon, pour faire quelque œuvre. C'est pourquoi y ayant été, il fit non-seulement à Avignon, mais dans beaucoup d'autres lieux de France, plusieurs fort beaux tableaux et peintures à fresque qui plurent infiniment au pontife et à toute la cour. » Giotto retourna à Florence, en 1316, après la mort de Clément V. Que sont devenues ses peintures à Avignon? Hélas! j'ai bien peur que les successeurs de Clément V en soient responsables devant l'histoire. Ils les ont recouvertes par d'autres, je le sais; mais tout intéressantes qu'elles soient, — nous allons le voir tout à l'heure, — elles ne peuvent que faire regretter celles dont Giotto avait couvert ces murailles et illuminé ces voûtes.

Ce que le temps a conservé de l'ancienne décoration se trouve dans trois endroits différents : la salle du consistoire, la chapelle de Saint-Martial, la chapelle pontificale. Examinons-les successivement.

La salle du consistoire devait former un magnifique vaisseau. Elle a été coupée en deux dans sa hauteur par l'établissement d'un plancher qui forme maintenant dortoir pour les soldats casernés dans cette vieille citadelle ecclésiastique. Le plancher se trouve à la hauteur où les rinceaux des piliers se divisent pour former la membrure de la voûte. On peut donc toucher du doigt l'admirable mélange de force, de simplicité et de grâce, qui a présidé à la construction du palais. Le panneau du fond de la salle devait être peint entièrement. Il ne reste de peintures que sur la voûte circonscrite par l'intersection de trois rinceaux d'ogives. Ces peintures représentent les patriarches et les prophètes de l'Ancien Testament : Enoch, Job, Abraham, Salomon, David, Amos, Osée, Daniel, Ezéchiel, Jérémie, Moïse, etc., disposés dix par dix de chaque côté de la voûte et placés 4, 3, 2, 1. Les personnages peuvent avoir 70 centimètres de hauteur. Fond bleu.

Il m'a été impossible de mettre un nom, même approximatif, sur ces fresques. Je n'y retrouve pas le génie de l'école italienne écrit en caractères très-nettement accusés. Il me semble y apercevoir un mélange du génie français. Au moins certains personnages, le David entre autres, a-t-il une barbe faite en tire-bouchons comme les personnages du missel de saint Louis, du musée des Souverains. Je ne veux pas dire que ce soit là une œuvre d'un artiste français, tant s'en faut, seulement l'école italienne n'y est pas exempte de tout élément étranger, comme dans les deux décorations suivantes. Il y a déjà de la manière, du procédé. Je les regarde comme datant de la fin du quatorzième siècle et exécutées par un artiste médiocre. Il ne faut pas oublier qu'en 1378, après la mort du dernier pape d'Avignon, Grégoire XI, bien que le saint-siége fût retourné à Rome, l'ancienne métropole n'en continua pas moins d'appartenir aux pontifes romains, et qu'ils ne négligèrent rien pour entretenir et embellir leur ancienne capitale. Les peintures de la salle du consistoire pourraient donc dater d'une époque postérieure au séjour des papes à Avignon, sans que cette supposition infirmât leur attribution. A mon sens, c'est la décoration la plus moderne du palais, et cette décoration a, pour le moins, quatre cent quatre-vingts ans. C'est respectable.

La chapelle de Saint-Martial, qui peut avoir huit mètres de sur-

face, est complétement peinte. Chaque face comprend deux divisions : une dans le champ de l'ogive, une dans la lancette. Chacune de ces divisions, à son tour, représente deux sujets distincts : ce qui fait quatre tableaux pour chaque face. Le berceau de la voûte, séparé en quatre compartiments par les rinceaux des ogives, offre également deux sujets par compartiment. Total : vingt-quatre tableaux relatifs à la vie et aux miracles de saint Martial. Je n'ai pas à les détailler ici; mais je dois ajouter que chaque tableau porte une inscription détériorée par le temps, mais qu'avec un peu de patience et de bons yeux on pourrait facilement reconstituer, et qui explique chaque sujet, assez peu compréhensible pour qui n'a pas fait une étude spéciale de la légende du patron de Limoges.

Ces peintures sont dans un triste état; celles de la voûte, que leur position même éloignait le plus de la main des hommes, sont mieux conservées. Elles s'effritent et s'écaillent avec la couche de ciment qui se détache de la muraille. Les têtes sont presque toutes devenues d'un ton monochrome gris-verdâtre. Là, comme partout, le temps fait son travail. Mais là aussi, comme partout, le travail de l'homme est singulièrement venu en aide à celui du temps. Beaucoup de personnages sont privés de leur tête, et ces têtes ont été enlevées avec un soin particulier et irréprochable. Il est difficile de mettre plus de délicatesse dans un acte de vandalisme plus barbare. On cite le général qui, il y a quarante ou cinquante ans, donnait un écu par tête qu'on lui apportait. J'ignore ce qu'il y a de vrai dans cette tradition, mais je sais que les têtes manquent.

Les caractères de ce qui est parvenu jusqu'à nous sont les suivants : figures courtes et trapues; types farouches, âpres, austères, quelquefois grotesques, jamais doux ni souriants. Les têtes ont des bouches larges et minces, fendues en coup de sabre. Toute la décoration est évidemment l'œuvre d'un seul et même artiste, d'un artiste italien, élève immédiat de Giotto, dont il a gardé la grande et forte discipline. La partie qui m'a le plus frappé est une espèce de frise, en face la porte d'entrée, à droite de la fenêtre qui surmontait l'autel. Cette frise représente Jésus-Christ et la sainte Vierge conduisant une théorie de saints. Les personnages sont vus à mi-corps, marchant vers la gauche. Ce n'est certes pas la grâce et le charme qui guidaient la brosse de

l'artiste quand il peignait ces terribles figures. Mais si les moines du temps qui lui servaient de modèles leur ressemblaient, ils ne devaient pas avoir le cœur tendre. Une foi sans pitié, une religion sans miséricorde devaient être leur unique pensée; et je commence à comprendre la longueur du schisme d'Occident, les procédés de saint Dominique et le système persuasif de l'Inquisition. De pareils hommes étaient les soldats de l'Église et non les apôtres. La lutte était leur vie. Ce n'est pas la clef de saint Pierre, mais l'épée de saint Paul qu'ils tenaient en main.

Reste la question d'attribution; et ici le champ des conjectures est ouvert. Cependant tout étendu qu'il soit, on peut le circonscrire de la manière suivante : Quel est parmi les pontifes, qui ont séjourné à Avignon au quatorzième siècle, ceux ou celui qui, par son nom ou son origine, a pu avoir un culte particulier à saint Martial, premier évêque de Limoges? L'histoire répond de suite à cette question, en nommant Clément VI (Pierre Rogier, vicomte de Turenne), né dans le Limousin, élu en 1342, mort en 1352; et Innocent VI (Étienne Aubert), son successeur, né à Pompadour en Limousin, élu en 1352, mort en 1362. La chapelle de saint Martial est due certainement à un de ces deux pontifes. Il faut donc borner ses recherches entre 1342 et 1362. Reste à savoir quel est, pendant ces vingt années, l'élève de Giotto que l'histoire signale comme étant venu en France? Quel est celui dont la manière, connue par des œuvres authentiques existant en Italie, se rapproche de celle des peintures de la chapelle de saint Martial? Plusieurs noms se présentent : Puccio Cappana, mort en 1350; le Giottino, mort vers 1356; Jaccopo Cassentino, 1356; Taddeo Gaddi, 1365; Angiolo Gaddi, 1378. Il serait téméraire, avec le peu de documents que nous possédons jusqu'à présent sur la pléiade italienne du quatorzième siècle, de vouloir désigner un artiste plutôt qu'un autre. Tout ce que l'on peut faire, c'est de poser nettement la question, et de circonscrire les recherches. L'œuvre est incontestablement italienne, florentine, vers 1350 ou 1360. On n'en sait pas plus long.

La chapelle dite pontificale est placée immédiatement au-dessous de la chapelle de Saint-Martial, dont elle a les mêmes proportions. La tradition veut que ce soit dans cette chapelle que les papes officiassent. De là son nom. Je ne vois aucune raison de contredire la tradition. Cette chapelle est couverte de peintures

sur les quatre faces et à la voûte, comme la chapelle de Saint-Martial. Voici la plupart des sujets représentés : Immédiatement au-dessus de la porte d'entrée, *le Christ en croix*, à la voûte ; à droite, *saint Jean-Baptiste ;* à gauche, *sainte Marie Salomé.*

Côté gauche. — De chaque côté de la fenêtre : *Décollation de saint Jean-Baptiste ; le Festin d'Hérode.* Au-dessus de la fenêtre, *le Baptême de Jésus-Christ ;* à la voûte, à droite, *sainte Elisabeth ;* à gauche, *saint Jean-Baptiste.*

En face la porte d'entrée. — A droite, *Sacrifice de Zacharie ;* à gauche, *Naissance de saint Jean* ; à la voûte, à droite, saint inconnu ; à gauche, *saint Zacharie.*

Côté droit. — *Jésus dans le temple ; la Pêche miraculeuse ;* à la voûte, *saint Zébédée ;* à gauche, *sainte Anne.*

Je ne crois pas cette décoration de la même main que celle de la chapelle de Saint-Martial. Certaines têtes, comme celle de la femme vue de profil et vêtue de rouge, près de la fenêtre de l'autel, ont des nez pointus et fortement déprimés à la racine, qui sont évidemmeat une manière de l'artiste, et peuvent servir à le faire reconnaître. Cet artiste devait être quelque peu postérieur au peintre de la chapelle de Saint-Martial. On sent encore chez lui le caractère florentin de l'école de Giotto, mais mélangé d'une certaine douceur siennoise que l'on retrouve plus particulièrement dans les visages des femmes et dans leurs yeux fendus en amande. Serait-ce, comme le prétend une vague tradition, Spinello Aretino, mort vers 1400 ? Je ne sais. Je n'ai plus son tableau de Florence assez présent à la mémoire pour rien affirmer. Je ne puis dire qu'une chose : c'est que je crois ces peintures exécutées vers 1370, sous le pontificat de Grégoire XI, le dernier pape qui ait habité Avignon, par un peintre florentin.

Si nous quittons le palais des papes pour la cathédrale qui lui fait suite, nous rencontrons des vestiges de décoration qui vont nous permettre d'être plus affirmatif dans nos attributions. Ces vestiges se trouvent au-dessus de la porte d'entrée placée au fond d'une espèce de *narthex* qui sert de porche. Cette porte est formée par deux colonnes antiques supportant un entablement sur lequel s'appuie un tympan demi-circulaire, et le tympan est lui-même surmonté d'un fronton triangulaire qui termine la décoration architecturale. C'est le timpan et le fronton qui contiennent les peintures dont nous nous occupons.

Dans le tympan, la Vierge tenant l'enfant Jésus sur son genou gauche. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau verdâtre dont on reconnaît encore les traces. Sur sa tête un voile bleu. L'enfant Jésus, *le Putto*, comme disent les Italiens, a les cheveux frisés en petites boucles qui se détachent du contour de la tête. Il porte une robe verte glacée de rouge, et tient à la main un papier déroulé dont l'inscription est devenue illisible. Figures grandes comme nature. A gauche, un ange présente le donateur à la Vierge. C'est un vieillard chauve, agenouillé de profil, les mains jointes dans la posture de l'adoration. A droite, un autre ange soulève de la main droite le voile qui enveloppe *le Putto*.

La composition se détachait sur un fond d'azur ; le vêtement de l'ange à droite est chargé d'arabesques et d'ornements où brille un goût d'une extrême délicatesse que l'on distingue difficilement, mais que l'on distingue encore. Cette délicatesse se retrouve dans les rinceaux et les ornements peints sur l'épaisseur intérieure de la pierre qui encadre le tympan. A droite, une tête d'ange encore intacte peut faire juger du talent, du génie de l'artiste. Enfin les deux pendentifs qui unissent le tympan aux colonnes portaient deux anges adorateurs sur fond d'azur. On reconnaît encore le bas de la draperie de celui de droite.

Dans le fronton triangulaire, Dieu le Père tenant la boule du monde de la main gauche et bénissant de la main droite. Robe bleue, manteau rouge; la tête a complétement disparu. Il est adoré par six anges, — trois de chaque côté, — voltigeant.

Toutes ces peintures sont dans un triste état de dégradation ; dans un si triste état, que je ne sais si ce serait un bon conseil que d'engager à les faire restaurer. On peut arrêter les ravages du temps, empêcher qu'elles ne se dégradent plus encore; mais je crois prudent de s'arrêter là et de ne pas refaire ce qui a disparu. Selon moi ce serait remplacer une ruine par un anachronisme. Et d'ailleurs, quel serait l'artiste contemporain assez sûr de lui-même, assez savant et assez naïf en même temps, pour toucher à l'œuvre de Simone Memmi. Car c'est bien là l'œuvre du grand artiste Siennois. L'hésitation n'est pas possible. On y retrouve ce caractère, de foi profonde, de douceur angélique, de grâce surhumaine que l'on admire au Palazzo Vecchio de Sienne et au Campo Santo de Pise. La tête de la Vierge, celle de l'enfant Jésus, celle du donateur ne peuvent pas tromper. Simone Memmi, ou

Simone di Martino pour lui restituer son véritable nom, est mort en 1345 ; et je crois qu'en donnant 1330 ou 1340 pour date à cette décoration, on ne sera pas loin de compte. Cela fait cinq cent trente cinq ans d'existence. A cet âge la dégradation s'excuse.

Ce n'est pas, au reste, la première fois que cette décoration, de même que celles du palais des papes, est signalée. Le docteur Waagen et M. Cavalcasselle, dans leurs ouvrages sur la peinture italienne, en ont longuement et pertinemment parlé. Ces ouvrages, malheureusement, ne sont pas traduits en français. Mais le document le plus intéressant à consulter nous vient d'un Français, M. Savinien Petit, qui en a reproduit la plus grande partie à l'aquarelle avec un scrupule et une habileté des plus louables. Ces aquarelles font partie de la collection des monuments historiques conservée au ministère d'État, et accessible à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art dans notre pays.

En pénétrant dans l'intérieur de l'église, on trouve une espèce de voûte basse formant porche, dont les deux côtés étaient chargés de fresques. La partie droite n'est plus reconnaissable; celle de gauche, — du côté de la chapelle des fonts baptismaux, — permet de reconnaître encore une fresque très-effacée, difficilement visible à cause de l'obscurité, et qui représente *le Baptême de Jésus-Christ*. A gauche, deux anges debout sur le bord du Jourdain l'assistent. Encore plus à gauche, un homme et une femme agenouillés ayant devant eux, l'homme son fils, la femme ses deux filles. Ce sont les deux donateurs de ces peintures. Ils portent les costumes extravagants à la mode vers 1470. Sur la clef de voûte de l'arcade, une longue inscription que le temps ne m'a pas permis de déchiffrer, et un écu armorié : aigle éployée d'or sur fond de gueules. Cette peinture, que je n'ai vue citée nulle part, présente tous les caractères de l'école bourguignonne, c'est-à-dire de l'école flamande de la première moitié du quinzième siècle. L'inscription contient sans doute les noms des donateurs, et par ces noms on pourrait arriver à une attribution approximative à tel ou tel artiste. Il était habile, mais voilà tout.

En face Avignon, tous les touristes, tous les artistes, tous les archéologues connaissent la pittoresque cité de Villeneuve, avec sa vieille tour de Saint-Benezet, ses maisons du quinzième et du seizième siècles encore intactes, et le château fort de Saint-André qui termine la ligne de l'horizon. Lorsque l'on veut accomplir son

devoir en conscience, on va visiter dans l'hospice de Villeneuve le tombeau d'Innocent VI et un tableau gothique fort médiocre représentant *le Jugement dernier;* et on s'en tient là. J'ai voulu pousser plus loin, et le hasard m'a bien servi. Ma visite à l'hospice terminée, je suis entré dans l'église paroissiale de Villeneuve. Immédiatement en face la porte d'entrée, dans le bas côté gauche de l'église, j'ai trouvé un tableau des plus curieux, des plus intéressants, et, — ce qui en augmente singulièrement l'intérêt, — tout à fait inconnu.

C'est une *Pieta* (le Christ sur les genoux de la Vierge) sur fond d'or, figures grandes comme nature. Le Christ, étendu de gauche à droite sur les genoux de la Vierge, est entouré par saint Jean et par Marie Madeleine, qui portent leurs noms écrits en relief autour de leurs nimbes. Dans une bordure simulée qui encadre le tableau, on lit ces mots en belles lettres romaines : *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si dolor est unquam sicut dolor meus.*

Le sentiment de tristesse navrante empreint dans les figures des personnages, le caractère religieux qui les anime et les fait vivre, sont rendus avec une habileté et une science d'exécution qui indiquent un artiste consommé. Il était évidemment flamand, de la seconde moitié du quinzième siècle. La coupe des figures, le dessin des mains rappellent les peintures du musée de Francfort, attribuées à ce Rogier van der Weyden le jeune, dont l'existence n'est rien moins que démontrée. Qu'il ait existé ou non, il y a de l'analogie entre les deux œuvres. Ce qui ajoute au mérite du tableau de l'église de Villeneuve, c'est qu'il est admirablement conservé.

Ou je me trompe fort, ou il a échappé à toutes les recherches des fureteurs de tableaux gothiques. Au moins suis-je certain que ni Cavalcasselle, ni le docteur Waagen, ni M. Eastlacke n'en parlent dans leurs livres. C'est une richesse à ajouter à celles que Beaune, Dijon, Colmar, Rouen, Douai, Moulins et le Palais-de-Justice de Paris possédaient déjà; et j'appelle vivement de ce côté l'attention de tous les historiens de l'art, de tous les archéologues. *Quære et invenies;* les recherches sont si amusantes dans le magnifique pays qui entoure Avignon, qu'on le parcourrait même avec la certitude de ne rien trouver.

Octobre 1866.

TABLEAU DE L'HOPITAL DE BEAUNE

L'hôpital de la ville de Beaune, près Dijon, est un des échantillons les plus complets de l'architecture civile en France au milieu du quinzième siècle. Fondé en 1441, par Nicolas Rolin de Beauchamp, chancelier de Philippe le Bon, terminé en 1443, il était desservi, en 1777, dit Courtépée dans sa *Description du duché de Bourgogne*, « par vingt-quatre religieuses, tirées jadis de Malines ; Guigone de « Salins, veuve du chancelier Rolin, y fut inhumée, en 1470, sous « une table d'airain. » Les révolutions ont respecté cet asile hospitalier. C'est un curieux spectacle de voir, dans les mêmes couloirs où il y a quatre cents ans circulaient les béguines venues de Malines, passer les desservantes actuelles, vêtues d'un costume auquel le temps n'a apporté aucune modification.

Dans une des salles de l'hôpital est exposé un tableau gothique dont je n'ai trouvé l'indication dans aucun ouvrage français. L'existence de cette œuvre m'avait été signalée par plusieurs archéologues qui l'ont étudiée à différentes reprises, sans songer à publier le résultat de leurs observations. C'est cette lacune que je tente de combler.

Ce tableau est un retable d'autel. Il occupe la place d'honneur dans la salle des séances du conseil d'administration de l'hôpital. Il offre un développement approximatif de cinq mètres. Le panneau central mesure un mètre soixante centimètres de haut ; les volets latéraux, un mètre dix centimètres ; les petits volets supérieurs, cinquante centimètres.

Voici sa disposition matérielle :

TABLEAU OUVERT

Paradis 3	2	7 1	Panneau central	8 4	5	Gehenne 6

TABLEAU FERMÉ

Donateur 3	5 St-Sébastien 1	6 St-Antoine 2	Donatrice 4

Voici sa description :

TABLEAU OUVERT

La composition totale représente le *Jugement dernier.*

Le *panneau central* se divise dans sa hauteur en deux sujets, et cette division est observée dans les volets 1 et 2, 4 et 5. En bas un chérubin ailé, debout, vu de face, vêtu d'une robe blanc bleuâtre à reflets jaunâtres, et couvert d'un manteau rouge bordé de légers ornements dorés, pèse deux âmes dans une balance qu'il tient de la main droite. Dans un des plateaux un réprouvé désigné par le mot *peccata*, dans l'autre un bienheureux reconnaissable au mot *virtutes.* De chaque côté du chérubin, deux anges plus petits sonnent de la trompette. A ses pieds deux morts, le corps encore engagé dans la terre, ressuscitent.

Au-dessus de cet ange, N.-S. Jésus-Christ, la tête entourée d'un nimbe crucifère, bénissant de la main droite, les pieds sur le globe du monde, et assis sur un arc-en-ciel dont les extrémités se terminent sur les volets 1 et 4. Il est entièrement vêtu d'un manteau rouge. Autour de sa tête, à sa droite (gauche du spectateur), une branche du lis de chasteté, à sa gauche l'épée des vengeances célestes. Au-dessous de ces deux emblèmes et dans une ligne qui leur est parallèle, deux cartouches se déroulent et portent les légendes suivantes : du côté des réprouvés, à la gauche du Sauveur, *Discedite a me maledicti in ignem æternum qui............ est diabolo in angustis suis.* Les lettres de cette légende sont noires. Du côté des bienheureux, la légende tracée en caractères argentés s'est évaporée. Elle est assez difficile à lire. Les premiers mots sont : *Venite benedicti ad me............* etc. Le reste est illisible.

Les bienheureux sont rangés dans les volets 1, 2 et 3, à la droite de Jésus-Christ ; les réprouvés dans les volets 4, 5 et 6, à sa gauche.

Volet 1. Trois figures de femmes agenouillées dont une religieuse, vêtue d'une robe noir bleuâtre, et coiffée d'une capeline blanche. Les trois têtes nimbées indiquent trois saintes.

Volet 2. Huit personnages debout et assis, rangés sur deux files, et tournés à droite. On reconnaît parmi eux un pape la tiare en

tête, un évêque mitré, un guerrier couvert d'une armure éclatante et la tête ceinte d'une couronne ducale. On veut voir dans cette figure, non sans raison, le portrait du duc Philippe le Bon. Au milieu, un vieillard vêtu d'un long manteau rouge. Toutes ces figures s'enlèvent sur un fond d'or nuancé où l'on distingue une foule de têtes de petits anges enveloppées d'ailes. La partie inférieure de ces deux volets est remplie par des figures de morts qui ressuscitent et marchent vers la Jérusalem céleste, qui remplit le volet 3.

Volet 3. Un ange guidant vers la Jérusalem céleste un religieux vêtu d'une robe brune. Une façade d'église gothique entièrement dorée figure la porte du paradis. Panneau fort endommagé, surtout dans la partie inférieure à gauche, d'où la peinture a disparu. La dégradation laisse apercevoir une préparation semblable à celle que nos artistes mettent encore sur leurs toiles.

Volet 4. Trois figures d'hommes dont la principale représente un personnage agenouillé tourné vers la gauche, les mains jointes. Sa barbe et ses cheveux sont noirs. Il est vêtu d'un long manteau pourpre, sur la bordure duquel on lit des caractères hébraïques : sans doute de simples ornements.

Volet 5. Sept figures (quatre d'hommes, trois de femmes) rangées sur deux lignes. Parmi les figures d'hommes, un vieillard à barbe blanche, agenouillé, tourné vers la gauche. Il est vêtu d'un manteau noir. Dans les figures de femmes, on en remarque une richement vêtue, la tête ceinte d'une couronne ducale. C'est évidemment la femme du personnage représenté dans le volet 2. Si ce personnage est réellement Philippe le Bon, cette figure serait le portrait de sa seconde femme, Isabelle de Portugal. Rien n'est plus plausible que ces deux suppositions. La partie inférieure des volets 4 et 5 est occupée par des figures de réprouvés ressuscitant ou déjà enveloppés par les flammes éternelles.

Volet 6. La gehenne tout en flammes dévorant le corps des réprouvés qui y sont jetés la tête en bas. Des démons cornus et griffus les tourmentent.

A une époque que je ne saurais préciser, mais qui ne doit pas remonter bien haut, la pudeur des dames desservant l'hôpital s'est effarouchée de la nudité des figures et les a fait recouvrir de robes

brunes pour les bienheureux, de flammes pour les damnés. A côté de la finesse et de la fermeté de la touche primitive, ce sacrilége artistique cause une déplorable impression et enlève une partie de l'effet de la composition. Ces repeints, du reste, grâce à la maladresse du restaurateur, n'ont attaqué en rien la touche primitive.

Volet supérieur 7. Deux anges vêtus de blanc, ailés et agenouillés, portent, l'un la couronne d'épines, l'autre la croix.

Volet supérieur 8. Deux anges semblables portent, l'un la lance et l'éponge de fiel, l'autre la colonne scélérate.

TABLEAU FERMÉ

Volet 1. Saint Sébastien nu, vu de face, les bras attachés par derrière à un tronc d'arbre.

Volet 2. Saint Antoine vêtu d'une robe de moine et d'un manteau. Il tient un bâton à tau dans sa main gauche et agite une clochette de la main droite. A ses pieds, derrière lui, son cochon, dont on n'aperçoit que le groin.

Ces deux figures, peintes en grisaille (peut-être par un élève de l'artiste, car il ne semble pas qu'elles soient de la même main que le reste de la composition), sont placées sous des arcades. Pour justifier l'emploi de la grisaille, l'artiste a représenté, non les personnages mêmes, mais des statues de ces personnages posées sur de petits socles hexagones.

Volet 3. Portrait du donateur en pied, agenouillé à droite, les mains jointes, habillé d'une longue robe à capuchon bouclée à la ceinture. Il se détache sur un fond de tapisseries à fleurs gaufrées. Près de lui, un bahut sur lequel est posé un livre de prières porte ses armoiries (une clef). Derrière, un ange soutient son écusson (trois clefs, posées 2 et 1).

Volet 4. Portrait de la femme du donateur en pied, agenouillée à gauche, les mains jointes. Sur sa tête, un de ces bonnets impossibles tenant le milieu entre la coiffe des bourgeoises et la cornette des religieuses. Le fond est le même que celui du volet 3. Derrière la donatrice, un ange tient son écu mi-parti aux armes de son mari et aux siennes (une colonne sur champ de gueules).

Par la simplicité des attitudes, le profond sentiment de la vie, la foi dont elles sont empreintes; l'intensité et l'harmonie de leur couleur, la vigueur et la souplesse de la touche, ces deux figures sont ce qu'il y a de plus remarquable dans le tableau. Détachées de leur entourage et exposées seules, elles passeraient partout pour des chefs-d'œuvre.

Sur les deux *volets supérieurs* 5 et 6 : l'*Annonciation ;* à droite, la Vierge ; à gauche, l'archange Gabriel.

Lorsque l'on examine avec soin l'ensemble du tableau, l'on remarque une différence assez sensible entre le dessin des figures de la partie supérieure des volets et celui des figures de la partie inférieure. Les premières, évidemment des portraits, sont rendues d'une façon correcte, exacte et serrée ; leurs contours sont coulants et sévères, mais sans roideur ni austérité. Leurs attitudes libres et aisées indiquent une science avancée tant qu'il s'agit de la reproduction littérale du modèle. Au contraire les secondes, les élus et les réprouvés, généralement nues, sont maladroites de mouvement, incorrectes de dessin, faites de pratique par une main qui tâtonne. Le modèle n'est plus là.

Tous les personnages se détachent sur un fond d'or. La couleur est très-vive, très-intense, très-riche, fort harmonieuse. La touche précieuse, soignée, très-sûre d'elle-même, peut-être un peu sèche, m'a paru manquer relativement de cette fermeté et en même temps de cette souplesse de modelé que l'on admire à juste titre chez van Eyck. Je ne me rappelle pas non plus, dans les vêtements des personnages du grand peintre de Bruges, des plis cassés et anguleux comme ceux des anges des deux petits volets supérieurs.

Ce tableau a dû évidemment servir de retable à un autel, soit dans la chapelle, soit dans une des salles de l'hôpital. Mais jusqu'en 1833, aucun des auteurs qui se sont occupés de l'histoire de Beaune, Courtépée, Gandelot, Rossignol, n'en fait mention. Il est cité pour la première fois dans un ouvrage intitulé *Voyage pittoresque en Bourgogne* (Dijon, 1833). C'est une simple indication dans un article sur l'hôpital de Beaune, écrit par un Bourguignon aussi savant archéologue que remarquable écrivain, M. Théodore Foisset. L'auteur, auquel je me suis adressé, a bien voulu me communiquer les renseignements suivants, que mes lecteurs me sauront gré de transcrire littéralement : « A cette époque (1833)

« le tableau était placé dans la salle Saint-Louis, à gauche en en-
« trant, au-dessus d'une porte, à trois mètres du sol, en sorte
« qu'on le voyait fort mal. Notre *Jugement dernier* fut véritable-
« ment découvert en 1836 par M. Marcel Canat, aujourd'hui pré-
« sident de la commission des antiquités de Châlon-sur-Saône.
« M. Canat, fort jeune alors, fut frappé du mérite du tableau, il
« en parla avec enthousiasme à la supérieure de l'hôpital et lui
« dit qu'il valait des sommes considérables. On ouvrit de grands
« yeux, les administrateurs furent dans l'admiration. Le tableau
« fut descendu et plus tard transporté où vous l'avez vu. Les deux
« *Revues* qui se publiaient alors à Dijon entretinrent le public de
« cette découverte, et attribuèrent cette grande peinture à Jean
« de Bruges. »

En dehors de l'indication très-rapide de ces *Revues* et du *Voyage pittoresque en Bourgogne*, le tableau de Beaune n'est cité dans aucun ouvrage français. J'ai regret de le dire, mais sous ce rapport les Anglais nous ont précédés, et l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcasselle (*The early Flemish painters*), celui de M. Waagen (*Handbook of painting*), renferment des renseignements et des appréciations que nous eussions dû être les premiers à fournir à l'Europe artiste. Ces deux excellents ouvrages contiennent en outre deux gravures au trait représentant le tableau ouvert et le tableau fermé, gravures suffisamment exactes pour donner une idée de la composition et du mouvement des figures.

D'où provient ce tableau et pour qui fut-il composé ? Les documents font absolument défaut pour résoudre cette question. Mais l'inspection du tableau même suffit pour y répondre. En effet, les armoriaux de Bourgogne nous apprennent que les écus placés auprès des deux personnages agenouillés sont ceux de Nicolas Rolin de Beauchamp, chancelier de Philippe le Bon, et de sa femme, Guigone de Salins. Je n'ai pas ici à m'étendre sur la biographie du chancelier de Beauchamp. Il suffira de savoir qu'il était né en 1390, qu'en 1422 il était déjà chancelier de Bourgogne, qu'au dire de Monstrelet, « il fit si bien ses affaires, qu'il avait acquis 40,000 « livres de rente et plusieurs seigneuries, fit ses fils riches et « grands seigneurs, et ses filles maria moult noblement, » et qu'il mourut comblé d'honneurs et de richesses, en 1461, neuf ans avant sa femme. « En 1441, dit Courtépée, dans son *Histoire de* « *Bourgogne*, il fonda à Beaune un des plus célèbres hôpitaux du

« royaume, *qui ressent plutôt un château royal que le logis des* « *pauvres*, disait un auteur du seizième siècle. Il lui donna 1,000 « livres de rente sur la saulnerie de Salins, dont on retire à pré- « sent 647 livres et le sel pour la provision de la maison. Le car- « dinal Rolin (fils du chancelier, mort en 1483) et sa sœur (Mar- « guerite Rolin) augmentèrent cette dotation. » Cet hôpital, fondé en 1441, fut terminé et inauguré en 1443. L'on peut donc regarder comme certain que les personnages des volets extérieurs sont les portraits de Rolin et de sa femme ; et comme fort probable, que ce tableau fut commandé par le donateur, vers 1442, pour servir de retable au maître autel de la chapelle de l'hôpital, qui allait être inaugurée et consacrée un an après.

Suivant MM. Waagen et Crowe et Cavalcasselle, nous posséderions au Louvre un autre portrait du chancelier, antérieur de dix ans à celui de Beaune. C'est le tableau de l'homme agenouillé devant la Vierge dans le tableau de Jean van Eyck, portant le numéro 162. Sans nier le fait, je ne l'accepte pas non plus aveuglément. Avant d'y croire je voudrais être bien certain, non pas que le tableau du Louvre et celui cité par Courtépée comme figurant au dix-huitième siècle dans la chapelle de l'église d'Autun, où fut enterré Rolin, soit le même ; l'affirmation positive de Filhol ne laisse aucun doute à cet égard, mais que le personnage de ce tableau offre réellement les traits du chancelier Rolin. C'était une tradition que répétait Courtépée à une époque où l'on ne songeait guère à contrôler les traditions. La question serait résolue si l'on pouvait comparer les deux tableaux à côté l'un de l'autre, et constater la ressemblance ou la dissemblance des deux personnages représentés. C'est d'ailleurs là une question subsidiaire.

A qui faut-il attribuer ce tableau ? Le nom de Jean van Eyck a été souvent prononcé. Pour appuyer l'opinion qui l'attribue à ce grand artiste, l'on s'est servi de l'argument du tableau du Louvre, regardant celui de Beaune comme un van Eyck, parce que le tableau du Louvre, représentant, suivant la tradition, le chancelier Rolin, est de van Eyck. Cet argument ne me paraît pas concluant. La chronologie d'ailleurs se refuse à cette attribution. Si, comme tout porte à le croire, ce tableau fut commandé après 1441, date de la construction de l'hôpital, Rolin ne put s'adresser à Jean van Eyck, par la raison que celui-ci était mort depuis le mois de juillet 1441. Cependant, par le style comme par l'exécution, par l'ensem-

ble comme par les détails, il appartient à l'école flamande du quinzième siècle et à l'époque de van Eyck. En rassemblant ses souvenirs, on finit par trouver assez de similitude entre ce tableau et l'*Adoration des Mages* de Berlin, l'*Adoration des Mages* et le *Saint Luc peignant la Vierge* de Munich, les *Sept sacrements* d'Anvers, la *Descente de croix* de Madrid, pour pouvoir l'attribuer au même maître, c'est-à-dire à Rogier van der Weyden. Ce sont les mêmes caractères généraux, le même fini dans l'exécution, la même harmonie de couleurs avec une touche qui manque de corps et de dessous, la même hésitation quand il faut représenter des objets autres que ceux qui ont posé, les mêmes formes un peu longues, les mêmes plis un peu cassés et tourmentés, la même sobriété d'ornement. « Il exagère, disent MM. Crowe et Cavalcasselle, « la longueur, non-seulement dans le corps humain, mais aussi « dans les différentes parties, le visage, le torse, les membres, « les mains et les pieds. Ses connaissances anatomiques lui suffi- « saient pour rendre correctement la forme, mais il se trompait « dans les proportions. Souvent il lui arrive de gâter l'effet de ses « tableaux par des contours trop durs, et par des plis anguleux « qui défigurent une composition irréprochable. » Bref, MM. Crowe et Cavalcasselle, et plus récemment encore M. Waagen, dont l'opinion sur ces matières a une certaine valeur, n'hésitent pas à voir dans ce retable non-seulement une production du pinceau de Rogier van der Weyden, mais encore son chef-d'œuvre. Pour ma part, après le tableau de l'*Agneau* de Gand, des frères van Eyck, je ne connais pas de retable aussi important et aussi beau, et je n'hésite pas à y reconnaître la même main que celle des productions attribuées authentiquement à Rogier et que j'ai citées plus haut.

Tout se réunit donc pour justifier cette attribution, les probabilités chronologiques comme l'exécution artistique. Les documents contemporains, il est vrai, ne sont pas encore venus les confirmer. Il est évident qu'ils y aideront si jamais on en découvre. Mais cette découverte dût-elle tourner contre mon opinion, je serais encore heureux d'avoir appelé l'attention sur une œuvre fort remarquable à tous égards, et trop injustement oubliée depuis si longtemps.

Qu'il me soit permis en terminant d'émettre un vœu. Ce tableau, je l'ai dit, est couvert de restaurations tellement maladroites, grâce au ciel, qu'elles disparaîtraient pour ainsi dire en soufflant dessus.

Sauf ces restaurations, sa conservation est parfaite pour une œuvre qui ne compte pas moins de quatre cents ans d'existence. L'administration de l'hôpital, qui est loin d'être pauvre, aurait tout intérêt à dépenser une somme d'argent assez minime pour faire enlever de ce chef-d'œuvre les grossiers repeints qui le déparent, et lui rendre cette éclatante harmonie que quatre siècles ont donnée aux productions de Rogier van der Weyden.

Novembre 1861.

Bibliographie. *Les Anciens Peintres flamands*, par J. Crowe et G.-B. Cavalcaselle; traduit de l'anglais par O. Delepierre, Al. Pinchart ét Ch. Ruelens; 2 vol. in-8°. Bruxelles et Paris, Renouard, 1862.

Manuel de la Peinture allemande, flamande et hollandaise, par G.-F. Waagen; traduction par Hymans et Petit; 3 vol. in-8°. Bruxelles, Leipsig et Paris, Renouard, 1863.

MUSÉE DE BESANÇON

A M. S..... A PARIS

Mon cher ami,

J'arrive de Besançon et viens tenir ma promesse en vous donnant un aperçu succinct du musée de cette ville.

Cependant, permettez-moi de vous arrêter sur la route, à Sens, où j'ai dû faire une station chez M. Chaulay pour y étudier le fameux tableau de Jean-Cousin : *Eva prima Pandora.*

On a peu de détails sur Jean Cousin. La notice de M. Villot, dans son catalogue de l'école française, et le travail de M. Hesme, annoté par M. de Montaiglon, publié dans les *Archives de l'art français* (t. V, p. 351), sont encore les renseignements les plus circonstanciés que je connaisse sur cet artiste [1]. Né vers 1500, à Soucy, près Sens, il se maria trois fois; la dernière en 1537, et mourut après 1589. A en juger par les verrières de la cathédrale de Sens, par celles de l'église de Saint-Gervais, à Paris, et de Notre-Dame de Villeneuve-le-Roi, Jean Cousin fut surtout un peintre sur verre. Cependant le *jugement dernier* du Louvre et l'*Eva prima Pandora* prouvent qu'il ne se livrait pas exclusivement à cette industrie, et qu'il s'adonna aussi et avec un certain talent à la peinture à l'huile. Quant à avoir été sculpteur, il est fort possible que Jean Cousin, comme tous les artistes de cette époque, réunit des facultés séparées aujourd'hui, et dirigea l'ensemble de travaux où la sculpture avait le plus de part; mais rien ne prouve qu'il ait tenu l'ébauchoir; et l'attribution qu'on lui a

[1] Il faut lire également l'article de M. Deligand, dans le *Bulletin de la Société de l'Yonne,* pages 329 et 335, et celui de M. Beclard, dans la *Revue de l'Anjou et du Maine,* déc. 1857.

faite de la statue de l'amiral Chabot, placée au Louvre, repose sur une assertion de Félibien, répétée par Germain Brice, mais que rien n'est venu confirmer.

On a voulu faire de Jean Cousin un artiste uniquement français qui, continuant la tradition de Michel Columb, de Juste, de Clouet et de l'ancienne école tourangelle, ne reçût pas le contre-coup de la renaissance. On lui a fait honneur de s'être dérobé à l'influence de l'école de Fontainebleau. C'est là, selon moi, une erreur capitale, et l'*Eva prima Pandora* est suffisante pour le prouver. J'en emprunterai la description à Millin, qui vit le tableau en 1804, et qui en parle de la manière suivante dans son *Voyage dans le Midi de la France* (t. I, p. 117) : « Ève-Pandore, nue, de grandeur « naturelle, est couchée, son bras droit est appuyé sur une tête « de mort, au-dessus de laquelle s'élève la branche du pommier « fatal qu'elle tient dans la main; sa main gauche pose sur un « vase d'où est sorti un serpent qui s'enlace autour du bras. Le « lieu de la scène est une grotte percée en deux endroits différents. « Dans l'enfoncement de la grotte et au bas de l'ouverture est un « vase qui fait allusion à la boîte de Pandore, et d'où s'échappe « une foule de génies malfaisants. Dans le lointain on aperçoit des « constructions de forme pyramidale; dans le ciel du tableau est « une inscription ainsi figurée :



« La figure d'Ève, qui est l'objet principal, est belle; le coloris « de toute la peinture est un peu pâle. » La figure est charmante; elle a une grâce affectée d'une rare élégance. Elle n'offre ni les beaux contours de Jean Goujon, ni les lignes chiffonnées de Germain Pilon. Par l'allongement et l'élégance de ses lignes, par la finesse de ses attaches, elle rappelle les types du Primatice et du Rosso et semble un panneau détaché de la galerie d'Ulysse à Fontainebleau. Il n'y a, il faut bien le dire, aucune ressemblance entre le type de cette figure et celui des figures du *Jugement dernier* du Louvre. Et en faisant cette remarque je n'ai nullement l'intention de contester l'authenticité de l'*Eva prima Pandora*. Je la

crois aussi légitimement l'œuvre du peintre de Soucy que le *Jugement dernier*. Je veux dire seulement qu'il ne faudrait pas juger l'une par l'autre, et que Jean Cousin savait varier sa manière. Quant à l'état du tableau, les vigueurs, en prenant un ton roux, et les clairs, en tournant au blanc incolore, lui ont donné l'aspect d'un camaïeu de deux tons. Les trois panneaux sur lesquels il est peint se disjoignent un peu. Malgré cela, il est bien conservé et m'a paru exempt de repeints. Le propriétaire actuel a eu le bon esprit de le laisser dans son état primitif.

Jean Cousin avait peint d'autres tableaux. Félibien dit positivement : « On voit encore dans la ville de Sens plusieurs tableaux de sa main et quantité de portraits, entre autres celui de Marie Cousin, fille de cet excellent peintre, et celui d'un chanoine nommé Jean Bouvier. » Ce Jean Bouvier était Jean Bowyer, d'origine anglaise, beau-frère de Jean Cousin, dont la postérité existait encore à Tours en 1825 dans la personne de M. Bowyer. Ce dernier représentant du nom, au dire de M. Hesme, possédait à cet époque les portraits de Jean Bowyer, beau-frère de Jean Cousin ; d'Étienne Bowyer, son gendre ; de Marie Bowyer, sa fille ; de Jean Bowyer, son petit-fils, et de Savinienne de Bornes, femme de ce second Jean Bowyer, et par là petite-fille par alliance de Jean Cousin. Tous ces portraits ont passé en Angleterre.

Le tableau de l'*Eva Prima Pandora* fut découvert, toujours d'après Félibien, au château de Monbard, propriété de Marie Bowyer, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il servait de clôture à un grenier à charbon. Après avoir appartenu à la famille Lefèvre de Richebourg, qui possédait le château de Monbard depuis le 21 août 1626, il passa, par suite de ventes successives, dans la famille Fauvelet-Debonnaire, à qui il appartenait lors de la visite de Millin, et est aujourd'hui la propriété de M. Chaulay, ancien notaire à Sens. M. Chaulay connaît et apprécie la valeur de ce tableau, et c'est grâce à son obligeance que j'ai pu l'étudier et retrouver les documents dont je viens de vous donner l'abrégé.

Cet examen terminé, quittons Sens et transportons-nous au musée de Besançon. Besançon est un contre-fort des Alpes avancé en France. Le Doubs le contourne comme le Tage enveloppe Tolède. Les Espagnols, au temps de leur puissance, avaient parfaitement compris la force de cette position, et en avaient fait une des plus redoutables places fortes de leurs possessions continentales.

Aussi un séjour de quelques jours dans cette ville promet-il une ample moisson pour l'artiste, le curieux et l'archéologue. J'ai dû faire un choix, et je ne vous parlerai que du musée, laissant de côté les ruines romaines et négligeant les constructions du seizième siècle espagnol dont le palais du cardinal Granvelle, aujourd'hui la mairie, est certainement l'unique échantillon en France. Devant ce palais, je me suis cru transporté à Tolède. Rien n'y manque, et l'on retrouve encore, sculptée sur la clef de voûte des fenêtres et les tympans des portes, la double aigle de Charles-Quint mêlée aux colonnes d'Hercule de Philippe II. Besançon a mis ces deux emblèmes dans ses armes.

Le musée, qui occupe le second étage des bâtiments de l'Académie situés sur la place du marché, est de création toute récente et doit son existence à l'initiative municipale. Voici son acte de naissance :

1er janvier 1835.

« Le maire de la ville de Besançon,

« Vu la délibération du 7 août dernier, par laquelle le conseil « municipal a émis le vœu que M. Lancrenon fût chargé de former, « diriger et conserver un musée de tableaux de cette ville,

« Arrête :

« M. Lancrenon (Joseph-Ferdinand) est nommé directeur-conser-« vateur du musée de Besançon.

« Il est chargé, en cette qualité, de tous les soins prévus par la « délibération précitée.

« M. l'architecte de la ville fera remettre à M. Lancrenon les « clefs du musée provisoire établi dans les bâtiments de l'Aca-« démie. »

Signé : « MICAU, maire de Besançon. »

« En quittant Paris, ajoute M. Lancrenon, qui a bien voulu me « communiquer ces rensignements, pour venir prendre les fonc-« tions qui m'étaient confiées, je fus péniblement surpris de ne « trouver qu'une quarantaine de tableaux tous plus ou moins dé-« tériorés et la plupart d'une extrême faiblesse. Grâce à des « circonstances heureuses dans mes acquisitions et à des dons « faits par divers particuliers, je suis parvenu à augmenter consi-« dérablement le chiffre primitif. Le conseil municipal ne m'a « jamais alloué plus de 1,000 francs par an. »

Le livret (édition de 1858) contient 460 numéros qui se subdivisent en 289 tableaux, 124 dessins, 10 lithographies et 41 sculptures. Comme quantité, c'est beaucoup; comme qualité, il n'en va pas de même. Il y a toutefois dans le nombre des œuvres qui méritent d'être signalées. C'est d'ailleurs là un commencement, un noyau, et par conséquent le plus difficile est fait.

On a eu raison de donner la place d'honneur dans la galerie principale à la *Déposition de croix* du Bronzino. C'est un tableau sur bois haut de 2^{m} 68 et large de 1^{m} 75. Le dessin des figures se ressent encore de ce style florentin que Bronzino apprit du Pontormo et imita de Michel-Ange. Malheureusement, ce tableau est dans un état de détérioration des plus fâcheux.

La galerie royale de Florence contient une répétition de la *Déposition de croix*, également de Bronzino. Le passage suivant de Vasari, cité par le livret, explique l'existence du second en même temps qu'il fait comprendre pourquoi le premier tableau se trouve à Besançon : « Un tableau de cette chapelle (celle de la Trinité que « Cosme de Médicis avait fait construire dans son palais et décorer « par Bronzino), fait à l'huile, qui fut placé sur l'autel, représente « le *Christ descendu de croix dans le giron de sa mère*. Mais il fut « enlevé par ordre du duc Cosme pour être offert comme une « chose rare à Granvelle, homme éminent, déjà auprès de l'em- « pereur Charles-Quint. Pour remplacer ce tableau, le même artiste « en fit un semblable et le plaça sur l'autel, au milieu de deux « cadres non moins beaux dont l'un représente l'*Ange Gabriel*, et « l'autre la *Vierge de l'Annonciation*. » Ce tableau fut donc envoyé par Granvelle à son palais de Besançon, qu'il n'a quitté depuis trois cents ans que pour aller orner les salles du musée.

Le livret prétend que les deux portraits de *Simon Renard*, *ambassadeur de Charles-Quint*, et de sa femme *Jeanne Lullier*, sont l'œuvre du peintre hollandais Antonijs de Moor, connu sous le nom d'Antonio Moro. Je ne vois rien dans l'exécution de ces deux toiles qui justifie cette attribution; je sais seulement qu'Antonijs de Moor fut protégé par le cardinal Granvelle. Sa manière est connue; elle est ardente, audacieuse, colorée comme il convient à quelqu'un ayant beaucoup étudié Titien et les Vénitiens. Tout ici, au contraire, rappelle la touche un peu dure de Bronzino, et cette localité métallique où se détachent les contours pleins de style de ses compositions. Je crois qu'en plaçant ces deux portraits sous la dénomi-

nation d'école de Bronzino, on sera plus près de la vérité qu'en les attribuant à Antonijs de Moor. Ils sont, du reste, fort beaux tous deux. M. Lancrenon, qui a rédigé le catalogue, est-il bien certain que ces deux portraits soient réellement ceux de Simon Renard et de sa femme? Quelles sont les raisons qui le lui font supposer? Il a négligé de le dire, et cela eût été intéressant.

Je ne pense pas non plus qu'il regarde comme authentique, ni l'attribution du *Triomphe de la ville de Venise* à Paul Véronèse, ni celle de *Galilée* et du *Mathématicien* à Velasquez. Le *Triomphe de Venise* est d'une couleur agréable, mais d'une touche qui ne rappelle pas Véronèse; je crois les deux autres d'adroites, mais faibles reminiscences, non pas de Velasquez, mais de Ribera.

Que la *Tête de Vierge* soit de Carlo Dolci ou de sa fille Agnès, peu importe. C'est une peinture très-terminée, d'un joli sentiment, mais exécutée avec fadeur.

Mais voici de quoi fonder, non-seulement la réputation d'un musée, mais celle d'une ville. C'est un tableau de Fra Bartholomeo de toute importance et de toute beauté. Après l'avoir examiné longtemps, je m'étonne qu'il n'y ait pas tous les ans une premenade de touristes venant considérer le Fra Bartholomeo de Saint-Jean, comme on va visiter l'*Agneau* de Gand ou la *Châsse de sainte Ursule* de Bruges. S'il était à l'étranger, il augmenterait considérablement les revenus de la fabrique assez heureuse pour le posséder.

Pour le voir, il faut quitter le musée, traverser la ville, et pénétrer dans l'église métropolitaine placée sous l'invocation de saint Jean. Le tableau est placé dans une chapelle assez obscure à l'extrémité du bras droit du transept.

Il est peint sur bois et peut mesurer deux mètres de large sur deux mètres et demi de haut. Il représente la Vierge glorieuse entourée de saints et d'anges. La scène se passe dans une salle aux lambris et aux pilastres revêtus de marbre blanc. Au milieu de la composition, la Vierge vêtue de bleu et de rouge tient le Bambino bénissant dans ses bras. Elle repose sur des nuages supportés par des anges, et tourne la tête sur l'épaule gauche. De chaque côté de la tête volent deux anges jouant de la mandoline. A ses pieds deux hommes agenouillés, deux donateurs, maître Jacopo-Pantiatichi, curé de Quarrata, et frère Giovanni Maria Canigiani, supérieur des dominicains de Florence, montrent un tableau représentant un paysage où l'on voit trois figures nues. Derrière un des donateurs

en vêtement rouge, à droite, saint Dominique en manteau blanc, plus loin saint Jacques. Derrière le second donateur, à gauche, saint Sébastien nu, les mains attachées derrière le dos et le corps percé de flèches; plus loin, saint Jean. Sous le paysage une estrade où l'on a jeté des fleurs et des livres.

La figure de la Vierge est d'un admirable sentiment. Le saint Sébastien est de toute beauté comme élévation de style et comme pureté de dessin. Sur les figures de saint Dominique et du curé Pantiatichi retombent ces plis si sobres dont Fra Bartholomeo enveloppe ses personnages. C'est, je le répète, un admirable tableau, aussi remarquable à tous égards que l'*Orate pro pittore* du Louvre et plus important. Un dernier mérite qui n'est pas à dédaigner, c'est sa remarquable conservation; il n'y a pas une retouche, pas un repeint. Que Dieu le conserve! *Orate pro tabulâ!*

Quand je fus le voir, l'église était dans une solitude complète. Une échelle était abandonnée dans une chapelle latérale. Je m'en emparai et, après l'avoir dressée devant le tableau, tentai de constater une signature, un monogramme, une marque quelconque. Je n'ai rien trouvé et ne crois pas que le tableau en porte. Mais voici un document qui lèverait tous les doutes s'il pouvait en venir en présence d'une œuvre dont chaque touche révèle l'artiste dominicain. C'est une note accompagnant la vie de Fra Bartholomeo par Vasari (édit. de Florence, 1851, t. V, p. 174), et que l'on doit à la bienveillance et aux recherches de l'abbé Giuseppe Tigri de Pistoie : « 15 février 1515. Dans cette année on demanda à Fra « Bartholomeo de peindre un tableau pour Saint-Dominique de « Pistoie dans la forme et la façon indiquées dans le document « dont nous donnons un extrait : Qu'il soit notoire et manifeste « à quiconque verra ce présent écrit que frère Bartholomeo, pein- « tre de l'ordre des Frères Prêcheurs et frère de Saint-Marc de « Florence, consent à peindre un tableau large de quatre brasses « un tiers environ, et haut de cinq brasses environ. Ce tableau est « fait à la demande de messire Jacopo Pantiatichi, curé de Quar- « rata, lequel messire Jacopo promet de donner en payement dudit « tableau cent ducats d'or en or, pour le bois, les couleurs et la « peinture dudit tableau. Suit le mode de paiement; puis le con- « trat ajoute : Les saints que messire Jacopo désire voir figurer « dans ce tableau sont : la Vierge avec le Bambino, saint Jean-

« Baptiste, saint Sébastien, plus ceux qui conviendront à frère « Jean-Marie Canigiani et à frère Bartholomeo, peintre susdit. « Après d'autres phrases de formule suit l'acceptation du peintre « en ces termes : Moi, frère Bartholomeo, j'accepte tout ce qui a « été dit ci-dessus; et pour foi de quoi je contre-signe de ma » main l'écriture ci-dessus. La date figure dans le passage où il « est question du paiement. Aujourd'hui ce tableau n'est plus à « Saint-Dominique, nous ne savons où il se trouve[1]. » Ce qu'il faudrait connaître, ce sont les diverses péripéties qui ont conduit cette merveille de Pistoie à Besançon. Ce n'est qu'en compulsant les archives de la ville que l'on pourrait y arriver.

Revenons au musée. Ce que j'ai encore à vous y indiquer sera peu de chose en comparaison de ce que nous venons de voir.

Évitons *Le Printemps et l'Automne*, pauvres copies du Poussin mises sur le compte de Mignard; passons devant le portrait de *M. Boutin de Diancourt*, attribué à Largillière, et qui m'a paru offrir tous les caractères d'un Tournières ; jetons un coup d'œil sur le *Portrait d'Antoine Coypel peignant à côté de sa fille*, par Antoine Coypel, que j'attribuerais plus volontiers à son fils Charles-Antoine, le peintre de Don Quichotte, et qui, en outre, ne peut pas représenter Antoine, par la raison qu'Antoine n'a eu que deux fils et pas de fille de sa femme Jeanne Bidault ; et arrêtons-nous un instant devant *Tancrède et Clorinde*, de François Lemoyne. Ce tableau est signé : *F. Le Moyne in. et fec.* 1722. C'est de sa meilleure époque ; il avait alors trente-quatre ans. Voici de quelle façon en parle le comte de Caylus dans la vie de Lemoyne : « Reçu « parmi vous, Messieurs, en 1718, il ne ralentit ni ses études, ni « son application ; et sans vouloir entrer dans le détail des diffé- « rents tableaux qu'il fit alors, je me contenterai de vous indiquer « celui dans lequel il a représenté Tancrède rendant ses armes à « Clorinde. La belle distribution des groupes et la diversité des « mouvements qu'il a su donner au grand nombre de figures « qu'exige un sujet de bataille tel que celui-ci firent beaucoup « d'honneur à son génie. » Le dessin, totalement dépourvu de style, présente plus de facilité que de correction, mais la couleur est claire, légère et harmonieuse, et n'a pas dû changer sensiblement depuis cent quarante ans.

1. *Choix de testaments et de contrats du couvent de Saint-Dominique*, de 1400 à 1724, existants dans les archives de l'hôpital de Pistoie.

Lemoyne a formé de nombreux élèves auxquels il semble avoir communiqué la facilité expéditive et la gaieté de sa couleur. Du plus connu de ses disciples, François Boucher, le musée montre neuf trumeaux représentant des *Scènes chinoises* et fort suffisantes pour leur destination, et un agréable dessin représentant un *Médaillon de Louis XV* soutenu par deux femmes. Du moins connu, Nonotte, frère du jésuite qui a fait passer de si mauvais quarts d'heure à Voltaire, et enfant de Besançon, il possède deux jolis portraits : le sien et celui de sa femme.

Voici un nom que je ne connaissais pas : Gabriel Gresly, né à l'Isle-sur-Doubs, mort à Besançon en 1756, suivant le livret. Des huit tableaux attribués à ce Franc-Comtois, j'en ai remarqué deux : une *Vieille Femme*, et la *Jeune Fille au panier de raisins*, dont la couleur rappelle Boucher et fait pressentir Greuze.

Du peintre qui, avec Boucher, a partagé la grande faveur du dix-huitième siècle, de Carle Vanloo, voici *Thésée vainqueur du taureau de Marathon,* œuvre facilement composée, facilement peinte et trop facilement dessinée. Les dimensions pourraient faire croire que c'est un tableau de réception à l'Académie si l'on ne se rappelait que cette œuvre, représentant *Apollon et Marsyas*, figure au Louvre. Je ne saurais donc vous dire d'où vient le *Thésée*, qui est signé : *Carle Vanloo.*

Sans doute, le nom de Barbault vous était aussi inconnu qu'à moi avant que je visitasse le musée de Besançon. J'ai cherché des renseignements sur cet artiste, et n'ai rien trouvé, sauf dans le catalogue Paignon-Dijonval, qui le nomme Jean, le fait naître vers 1705 et mourir en 1765 à Rome [1]. La riche collection de Paignon-Dijonval contenait un dessin et une eau-forte de Barbault, plus un ouvrage in-folio en deux volumes sur *Rome ancienne et moderne*, dont les gravures portent le même nom. Les *Quatre parties du Monde* forment une frise de 0^{m} 38 de hauteur sur 4 mètres de long. Le sujet est une mascarade, dont les personnages, déguisés avec l'exactitude fantastique du dix-huitième siècle, et entourant des chars portant des attributs de chaque partie du monde, marchent

[1] Depuis que cet article a été écrit M. Gaucherel, l'habile graveur, a publié une série d'eaux-fortes sous ce titre : *Douze costumes d'Italie d'après les peintures faites par Barbault à Rome en 1750.* Paris, Cadart 1862.

M. Paul Mantz a mis à ce recueil une préface qui condense tout ce que l'on sait de moins vague sur Barbault.

de gauche à droite, à la file les uns des autres. La touche expédiée et plate, la couleur gaie de cette esquisse, rappellent de loin les personnages de Panini ou les fêtes de Guardi. J'ai voulu rechercher le sujet de cette esquisse, et je crois bien, comme le dit le livret, que c'est la mascarade exécutée à Rome par les artistes français, le 21 février 1751, sous le directorat expirant de Jean-François de Troy, à l'occasion de l'arrivée de M. de Marigny, qui voyageait en Italie sous la triple direction de Soufflot l'architecte, du critique l'abbé Le Blanc et du graveur Cochin. Elle a dû venir à Besançon avec les trois tableaux de de Troy, le *Martyre de saint Étienne*, le *Jardin des Oliviers* et le *Spasimo*, qui figurent encore dans la chapelle du Saint-Suaire. Ce sont ses dernières compositions, étant mort en janvier 1752. Je m'imagine que de Troy, voulant donner à un ami une idée de la manière dont il avait reçu M. de Marigny, aura demandé à Barbault, artiste médiocre et peignant au rabais, une rapide indication qui donnât l'effet, et envoyé le tout à Besançon. Le tableau de Barbault vient de la collection Pâris, qui a tout entière passé au musée.

Le nom de Wyrsch ne m'était pas plus familier que celui de Gresly et de Barbault. Le livret donne en peu de mots sa biographie : « Né à Stanz (Suisse) en 1724, professeur à l'école de dessin de Besançon avant 1789, massacré à Stanz le 9 septembre 1792, il avait étudié à Rome et à Paris. » Les œuvres de Wyrsch ne me semblent pas destinées à faire sortir ce nom de son obscurité. *La Nativité* et *la Vierge enfant* sont d'honnêtes productions d'un honnête professeur de dessin. Seul, le *Portrait de l'auteur* présente une valeur d'art et rappelle l'exécution de Grimou, le compatriote de Wirsch, qui eût pu mieux choisir ses modèles [1].

En descendant toujours dans le dix-huitième siècle, voici de Fragonard une charmante esquisse de plafond circulaire représentant le *Triomphe de Vénus*, d'une transparence et d'une harmonie qui eussent fait de Fragonard un des grands peintres de l'école française, s'il eût pu produire autre chose que des esquisses. Je vous indiquerai du même artiste une trentaine de dessins, aquarelles, sépias,

[1] En 1861 M. Françis Wey a publié sur son compatriote Melchior Wyrsch une notice des plus étendues et des plus intéressantes. Voici les dates principales de la vie de Wyrsch relevées avec une exactitude scrupuleuse.

Né à Buochs (Suisse) le 21 août 1732. — Séjour en Italie de 1750 à 1753. — Établi à Zurich en 1754; à Besançon en 1763; à Lucerne en 1784. — Retour à Buochs en 1792. — Assasiné par les troupes françaises le 9 septembre 1798.

dont plusieurs ne m'ont paru ni fort importants ni fort bien réussis.

De Jean Leprince, une *Vue de la place Louis XV*, ébauche, plus intéressante comme document topographique que comme art.

De Louis de Lagrénée, une *Diane au bain*, amusante à voir, mais que l'on ne regarderait pas ailleurs que dans un musée municipal.

De Greuze, une jolie *Tête de jeune fille*, qui doit être une pochade de sa propre enfant rapidement enlevée, mais lourde et un peu blanchâtre.

Le *Portrait de Bergeret*, par Vincent, me servira de transition pour franchir le dix-huitième siècle et signaler une *Baigneuse*, de Gros, d'un dessin fort maniéré, d'un modelé savant et vigoureux, quoique la couleur manque de consistance; et surtout un *Portrait du général Baudrand*, de M. Ary Scheffer, donné par la veuve du général, mariée en secondes noces à l'artiste même. Ce portrait est bien le plus charmant et le meilleur qui soit jamais sorti de la brosse d'Ary Scheffer. La tête est un chef-d'œuvre de vie, de solidité de ton, de fermeté de touche. Le général est en uniforme, les bras croisés, tourné à droite et vu à mi-corps. La ressemblance est en outre parfaite. Pourquoi M. Ary Scheffer n'a-t-il pas rencontré toujours d'aussi heureuses inspirations?

Besançon contient de nos peintres contemporains des œuvres envoyées à la suite des expositions, et que vous pouvez vous rappeler y avoir vues figurer.

Une *Vue des bords de l'Ain*, par M. Achard, paysage important et d'une touche un peu lourde.

Paysage, par M. Anastasi, trop dur de touche, mais plein d'effet.

Les *Noces de Gamache*, par M. Baron, charmant, plein d'esprit, de fantaisie, de verve, d'une couleur brillante, prise isolément, mais dont l'ensemble est un peu fade.

La *Mort de Léonard de Vinci*, par M. J. Gigoux. Vous vous rappelez le bruit que l'on fit autour de ce tableau lors de l'exposition de 1835 à laquelle il figura. Nous étions jeunes alors et naturellement romantiques. M. Gigoux avait eu le bonheur d'avoir un tableau refusé par l'Institut, *Cléopâtre essayant des poisons*, et pour faire pièce à l'Institut, nous proclamions la *Mort de Léonard de Vinci* le dernier terme de l'art. Je l'ai revu à vingt-cinq ans et je le regrette. Je laisse de côté l'erreur historique qui fait mourir Léonard à Fontainebleau, entre les bras de François Ier. Vous savez, comme moi, que le vieux peintre florentin est mort le

2 mai 1519, dans une petite closerie (*le clos, le cloux*, suivant l'ancienne prononciation française), aux portes d'Amboise, pendant que le roi était non pas à Fontainebleau, mais à Saint-Germain-en-Laye. Mais comme valeur artistique, sauf deux ou trois têtes vivement peintes et qui font preuve d'une incontestable connaissance du métier, je ne puis vous dire l'impression fâcheuse que cette œuvre a éveillée en moi. Voilà donc ce que nous admirions en 1835! Qui a vieilli du tableau ou de nous? Tous deux certainement; mais le mérite des belles œuvres est d'être toujours jeunes, et la *Mort de Léonard* est pis que vieille, elle est vieillotte.

Il y a également au musée un certain nombre de dessins, parmi lesquels je vous ai déjà signalé des Fragonard et des Boucher. Je me rappelle encore de charmantes gouaches de Houel le paysagiste, faites pendant son voyage en Sicile, et un dessin de M. Ingres, lavé au bistre et représentant ce sujet qui a tant préoccupé l'artiste : *Le pape Pie VII officiant*. Ce dessin n'est peut-être pas un des meilleurs qui se soient échappés de la main du viel artiste; mais tel qu'il est, je serais encore très-heurenx de le posséder. La figure d'un hallebardier suisse, à gauche, est le portrait du peintre.

Voici tout ce que j'ai remarqué de saillant au musée de Besançon. On m'assure que la collection d'antiquités est intéressante et contient des pièces soit très-rares, soit très-belles. Je regrette de ne pas m'y être arrêté. Il y a aussi, mangés des vers, dans une salle consacrée ad hoc, force parasols chinois, zagaies indiennes, kayacs groënlandais, noix de cocos sculptées, frégates en verre filé, balais d'Alsaciennes, bricoles d'Auvergnats, tessons de bouteilles cassées. Cette collection paraît intéresser les Bisontins, puisqu'on la conserve. Je ne serai pas plus difficile, et suis prêt à passer bien des caprices à une ville qui peut montrer un tableau de Fra Bartholomeo auprès d'un palais intact du cardinal Granvelle.

Août 1859.

Bibliographie. *Musée de Besançon. Catalogue des peintures, sculptures et dessins*, par Lancrenon, directeur et conservateur. 4e édition. — Besançon, Dodivers, 1858.

Melchior Wyrsch et les peintres bisontins, par Francis Wey. — Besançon, Dodivers, 1861.

Douze costumes d'Italie d'après les peintures faites par Barbault à Rome en 1750. Gravés à l'eau-forte par L. Gaucherel. — Paris, Cadart, 1862.

MUSÉE DE BORDEAUX [1]

Bordeaux assure avoir possédé, il y a cent cinquante ans, une académie de peinture et de sculpture semblable à celle de Paris, et formée avec son assentiment. J'ai examiné les pièces qu'un savant Bordelais, M. Delpit, a publiées, à l'appui de son assertion, dans la *Revue universelle des arts ;* et, malgré mon désir d'être de son avis, j'avoue que je ne le partage pas. Le 3 juin 1690, l'académie de Paris, usant d'un privilége inscrit dans l'acte même de sa fondation, autorise l'organisation, à Bordeaux, d'une académie de peinture et de sculpture; mais là s'arrête la similitude, et il semble bien que les douze professeurs et que les trois adjoints à professeur, qui, le 29 avril 1691, se constituèrent en corps académique et choisirent pour premier professeur M. Leblond de Latour, et pour secrétaire M. Larraidy, n'aient été que des artisans voulant se dérober à l'impôt de la patente. Ne cherchons pas s'il faut voir des artistes dans MM. Berquin, Dorimon et Constantin qui ne savent pas signer, et des académiciens dans une réunion de souscripteurs qui ne peuvent pas payer une somme annuelle d'abord de 50 livres, puis de 30, puis enfin de 15. On peut être un peintre distingué et ne pas savoir écrire; et ce n'est pas d'hier que des artistes ne peuvent solder leurs dettes. Cela ne prouverait rien, mais je trouve une présomption en faveur de mon opinion dans la tiédeur avec laquelle les chefs de l'administration financière accueillirent les doléances des membres de la prétendue académie. Les agents du fisc voulaient les imposer comme de simples ouvriers, et leur réclamaient d'une façon fort vive leur patente. D'où provenaient cette tiédeur et ces difficultés? Je m'imagine que l'académie de Paris, Mignard en tête, se sera vite aperçue que

[1] Voir note F.

MM. Dubois, Gaulier Bentus, Tirman et leurs collègues n'étaient pas des artistes, et que, consultée par l'administration des contributions sur la conduite à tenir avec eux, elle n'aura pas voulu prêter son concours à un subterfuge dont le but était de se soustraire à un impôt légitimement dû. Les difficultés, commencées en 1694, ne furent aplanies que le 12 janvier 1706, par un arrêté du Conseil d'État. Ce laps de temps prouve du moins que les droits dont se réclamait l'académie de Bordeaux n'étaient pas aussi évidents qu'elle le pensait. Au reste, l'arrêté du conseil d'État n'y fit rien; et trois ans plus tard, en 1709, M. Valtrin, directeur de la recette générale des finances de Guyenne, recommença contre les académiciens gascons une campagne où ils furent vaincus, malgré la protection toute-puissante de l'intendant, M. de Lamoignon. Il fallait que la cause de l'académie de Bordeaux ne fût guère bonne, pour la perdre avec un semblable appui. A partir de 1709, on n'entend plus parler d'elle, il n'en reste pas trace dans l'histoire locale.

Depuis lors, et jusqu'à la Révolution, on ne trouve aucune indication d'un établissement artistique, sauf peut-être quelques écoles de dessin existant à Bordeaux comme dans tous les grands centres de population. C'est donc bien à l'arrêté du premier consul, en date du 14 fructidor an VIII, que Bordeaux doit la fondation de son musée. La ville figure la seconde parmi les quinze destinées à servir de dépôt aux collections. Le musée central lui adressa quarante-six toiles, dont la restauration, le rentoilage et l'emballage coûtèrent 3,907 francs 75 centimes. Cette somme fut soldée en deux payements effectués l'an XI et l'an XIII par les soins du citoyen Journu-Aubert, membre du Sénat conservateur. M. Delpit a raconté les phases diverses traversées par le musée, depuis les huit toiles arrachées, en 1793, au pillage des églises, des châteaux, des communautés religieuses. jusqu'à l'acquisition, faite en 1829, des 265 tableaux de M. le marquis de Lacaze. Ce récit est l'histoire de tous les musées de province: j'y renvoie ceux qui voudraient se faire une idée des difficultés qu'eurent à vaincre les obscurs et persévérants citoyens auxquels les villes doivent leurs collections. A Marseille. c'était M. Achard; à Dijon, M. Desvoge; à Caen, M. Fleuriau; à Tours, M. Raverot; à Lille, M. Louis Watteau. A Bordeaux, il se nommait Lacour, et son nom est resté entouré, dans sa ville natale, d'un respect justifié par une vie

entière consacrée au développement du goût public et au culte de l'art. En somme, le musée de Bordeaux contient maintenant 461 tableaux, dont 263 proviennent de dons du gouvernement, 37 de dons particuliers, et 161 d'acquisitions faites par la ville.

Après avoir été empilée d'abord dans l'église Sainte-Eulalie, puis, vers 1804, dans une salle de la bibliothèque affectée à cet usage, la collection, s'augmentant toujours, fut transportée, vers 1820, dans les salles de l'ancien château royal. Elle y resta jusqu'en 1839. A cette époque, on la déplaça de nouveau, et elle vint occuper les grands appartements d'apparat de la mairie, où elle est encore exposée. « Nos tableaux, dit M. Delpit avec un sentiment de tris- « tesse légitime, occupent encore des salles incommodes et obs- « cures, où ils attendent la construction, si souvent promise, d'un « local spécial, que l'accroissement de nos tableaux et le soin de « leur conservation rendent chaque jour plus nécessaire et plus « urgent. » Espérons que ces regrets finiront par être entendus.

Écoles italiennes. — Bordeaux possède un Pérugin, et celui-ci est, en outre, aussi beau qu'important. Il représente la *Vierge, l'enfant Jésus, saint Jérôme et saint Augustin.* Ayant fait partie du second envoi de l'armée d'Italie, j'en emprunte la description à la notice de cet envoi, qui l'enregistre sous le numéro 49. « Élevée « sur un trône en forme de niche, et magnifiquement décorée d'orne- « ments rehaussés d'or, la Vierge tient son Fils debout sur ses ge- « noux, dans l'action de donner sa bénédiction. Sur le devant, on « voit, à droite, saint Augustin, et à gauche, saint Jérôme, en ha- « bit de cardinal, méditant la sainte Écriture ; en haut, sont des « chérubins et des anges en adoration. — Ce tableau, ajoute la « notice, est tiré de la sacristie des Augustins de Pérouse. Du temps « de Morelli, qui, dans le siècle dernier, a donné une description « de Pérouse, il se voyait dans leur église, à la chapelle de Saint- « Thomas de Villeneuve. » La Vierge est peut-être le personnage le moins remarquable de la composition. Elle offre, sans doute, le même caractère et le même type d'onction, de naïveté et de grâce que le Pérugin a si fréquemment répété ; mais les deux saints, Jérôme et Augustin, ont plus de caractère et font une impression profonde. Le livret parle de restaurations faites par le musée central, en 1803, et je suis assez disposé à le croire sur parole. La hauteur à laquelle est placé le tableau ne permet pas de vérifier

cette assertion. Je crains qu'il ait été mal restauré. Qu'y faire? absolument rien.

A en croire le livret, Bordeaux posséderait six tableaux du Titien. Tout le monde prendrait sa part de cette bonne fortune, et personne n'en serait jaloux. Ces prétentions supportent difficilement l'examen. D'abord, sur les six, il y en a deux, *Repos de la sainte Famille* et *Vénus soufflant le feu de l'Amour*, dont l'authenticité est mise en doute par le rédacteur même du livret : reste à quatre.

Il en eût fait autant pour le *Triomphe de Galatée* et pour *Sainte Madeleine*, qu'aucune réclamation ne se fût, je crois, élevée. Le catalogue Lépicié, qui enregistre ce dernier tableau comme figurant, en 1754, dans le cabinet du roi, après en avoir fait la description, ajoute, avec une prudente réserve : « D'ailleurs, le mau- « vais état de celui-ci ne permet pas d'en juger avec précision: ce « que l'on peut dire de plus certain, c'est qu'il ne paraît pas du « bon temps du Titien. »

Restent *Tarquin et Lucrèce* et la *Femme adultère*, qu'il est difficile d'accepter comme des originaux, mais à propos desquels l'erreur paraît permise. *Tarquin et Lucrèce* figurait également dans le cabinet du roi; on en trouve la description dans le catalogue Lépicié, au numéro 14 de l'œuvre du Titien (t. II, p. 32). Le rédacteur se contente de faire remarquer que le tableau est fort endommagé. Le livret de Bordeaux ajoute qu'il a été restauré en 1803, et l'examen donne pleinement raison à Lépicié et à M. Delpit. Ce qui me la fait révoquer en doute, ce n'est pas tant la couleur, dont l'imitation pourrait tromper, que la touche ; la couleur peut quelquefois faire illusion, rarement la touche. Or, ici, je ne trouve aucune trace de touche; elles sont toutes fondues ensemble avec un soin et une attention qui ne peuvent s'accorder avec la liberté d'invention et le feu de la composition, chez le Titien surtout. Cette recherche donne à la peinture cet aspect lisse et lourd auquel on reconnaît les copies. Elle conduit également à une absence de modelé, opposée au talent du Titien. Cette lourdeur est facile à constater dans toutes les parties de *Tarquin et Lucrèce*. Je verrais dans ce tableau une bonne copie italienne de la fin du seizième siècle ou du commencement du dix-septième, une répétition d'école, si l'on veut.

J'en dirai autant de la *Femme adultère* envoyée en 1803, et pro-

venant de la galerie de Modène. C'est une excellente copie d'école, d'une couleur relativement juste; mais il y a dans les mains du Christ des lourdeurs, et dans la tête d'un vieillard, à gauche, des inhabiletés dont le Titien était incapable. Je dois dire, en outre, que l'*Inventaire des tableaux envoyés*, déposé dans les archives du Louvre, enregistre la *Femme adultère* comme *attribuée* au Titien, et non comme un Titien incontestable.

Je crains d'être accusé de mauvais vouloir, mais il me paraît impossible de voir dans la *Sainte Famille* une répétition faite par André del Sarto lui-même de la célèbre *Sainte Famille* du Louvre (*la Charité*). C'est sans doute l'œuvre de quelque peintre français, obscur élève de Rome, dans la seconde moitié du siècle dernier. J'ignore si M. le comte de Tournon, qui, étant préfet de la Gironde, échangea, en 1819, cette toile contre le beau Jordaens placé maintenant à l'église de Saint-André, et dont nous parlerons tout à l'heure, a fait acte de bonne administration; mais, bien certainement, il n'a pas fait preuve de goût en autorisant cet échange.

Une *Sainte Famille*, tableau sur bois, est attribuée à Vasari, l'élève de Michel-Ange; la hauteur à laquelle elle est placée, le peu de termes de comparaison que nous possédons, ne nous permettent pas d'en discuter l'authenticité. Il y règne un dessin élevé qui ne surprend pas chez un disciple de Michel-Ange, et aussi une ampleur de style, un balancement de lignes dont les quatre tableaux du Louvre ne fournissent pas l'exemple. Mais, je le répète, les termes de comparaison font défaut. C'est l'œuvre d'un homme de talent auquel le grand style était familier : c'est tout ce que je puis dire[1].

Le *Portrait du sénateur André Capello* est une œuvre vénitienne ordinaire, à laquelle on ferait peu d'attention sans l'inscription suivante qu'on lit, à gauche, sur la muraille : ANDREAS CAPELLO LAURENTII FILIUS SENATOR JOHANNIS EQUITIS AC DIVI MARCI PROCURATORIS FRATER, et surtout sans l'attribution du livret qui le donne à Marietta Robusti, la fille du Tintoret. Je ne nie pas cette attribution; je voudrais seulement savoir sur quoi elle repose. Ce portrait faisait partie de la collection de M. de Lacaze, et, en général, il faut se tenir en garde contre les tableaux qui proviennent de cette source.

[1] En revoyant ce tableau à quelques années de distance, j'ai pensé au Salviati.

Le *Saint Jérôme dans le désert*, donné à Annibal Carrache, ressemble trop à un Adam Elsheimer pour qu'on n'hésite pas sur son attribution. On a prononcé, à propos de ce tableau, le nom de Thomas Hagelsteen, un des copistes les plus habiles d'Elsheimer. Je ne pense pas que ce soit une imitation.

L'authenticité de *la Vierge et l'enfant Jésus*, de Pietro Berrettini, dit Pietro de Cortone, est indiscutable. On reconnaît le peintre à sa facilité de composition, à ses poses maniérées et empreintes d'une recherche quelquefois heureuse du style du seizième siècle, surtout à ses draperies tourmentées. Ce tableau, envoyé en 1803, provient de l'ancien cabinet du roi. Lépicié le décrit ainsi : « Ce tableau, qui faisait partie de la collection de « feu M. le prince de Carignan, est, sans contredit, un des plus « beaux de ce genre qui soient sortis de la main de Pietro de Cor- « tone ; il réunit la couleur, l'harmonie, et même, ce qui n'est pas « ordinaire à ce maître, beaucoup de finesse dans les expressions. « Le corps de l'enfant Jésus est étonnant pour l'exécution ; l'on « voit, pour ainsi dire, le sang circuler au travers de la peau, et « l'on peut s'écrier sans hyperbole, en le voyant : Quelle magie !

« La composition du sujet est simple et élégante ; on y voit, sur un « fond de paysage, la Vierge tenant son fils sur ses genoux, et le « regardant avec une douceur et une satisfaction que la sainteté « peut seule inspirer [1]. » Je laisse à Lépicié la responsabilité de son enthousiasme.

Le Luca Ferrari, dont le musée expose *la Peinture couronnée par la Renommée*, n'a rien de commun que le nom avec François Ferrari, qui jouit à Ferrare, au dix-septième siècle, d'une grande réputation pour la façon dont il peignait des trompe-l'œil d'architecture sur les murailles de la ville. Celui-ci était né à Reggio. Il prit souvent le nom de sa ville natale, et travailla beaucoup à Padoue, dont les églises, dit Mariette, sont remplies de ses ouvrages, où l'on reconnaît le caractère du Guide, dont il était l'élève. Il avait, ajoute-t-il, un dessin correct ; il drapait bien les figures et leur donnait de l'expression. Le tableau de Bordeaux confirme en partie ces éloges. Le dessin est bien incorrect pour un élève du Guide ; l'expression n'est pas ce qui le caractérise ; mais la couleur rappelle son maître, et fait songer aux blancheurs de notre

[1] Tome I, page 160.

Simon Vouet. Il est difficile de discuter l'originalité de ce tableau, qui est, je crois, le seul connu en France.

Plus heureux que le Louvre, Bordeaux est, avec Rouen et Caen, la troisième ville qui puisse montrer un Tiepolo, le dernier des peintres vénitiens. Avec des défauts incontestables, il était doué d'une originalité très-tranchée, et avait hérité de ses aïeux du seizième siècle une incroyable facilité à se jouer dans les compositions décoratives. L'école vénitienne du dix-huitième siècle, tout en décadence qu'elle soit, l'école des Sébastien Rizzi, des Tiepolo, des Guardi, des Canaletti, des Antonio Pellegrini, des Trevisani, est bien préférable à celle des Guide, des Albane, dont le talent n'a jamais produit que des non-valeurs. Il y a là un esprit et une verve qui amusent et rendent indulgents sur les qualités absentes. Le Tiepolo de Bordeaux, représentant *Éliézer et Rebecca*, est charmant, et supérieur à l'*Ecce Homo* de Caen et à la *Partie de cartes* de Rouen. L'exécution est trop lâchée pour qu'on puisse le regarder comme un tableau ; mais c'est, du moins, plus qu'une esquisse. Outre le petillement de la touche, la couleur a un ton doux et argentin qui donne toute leur valeur aux effets ménagés par l'artiste avec beaucoup d'habileté. A ne voir qu'un tableau de Tiepolo, on le croirait l'égal des plus grands artistes; la quantité force à rabattre de cette opinion.

Du compatriote de Tiepolo, Sébastien Rizzi, le musée possède un tableau : *l'Amour jaloux et la Fidélité*. Composition, dessin, peinture, tout est rococo, mais d'un rococo spirituel, charmant, rempli de piquant et d'effet. Ce tableau et le précédent faisaient partie de la collection de M. de Lacaze. Ils ont été reproduits tous deux en lithographie par M. Lacour, le fils du fondateur du musée.

J'ai examiné avec l'attention que permettent la hauteur à laquelle ils sont suspendus et la place qu'ils occupent, les deux tableaux attribués à Ribera : *Assemblée de religieux*, *Assemblée de philosophes*. Vus à une pareille distance, on ne peut juger que de l'effet, et, s'ils paraissent authentiques, ils paraissent surtout médiocres. Mais comme j'ai pu juger combien Luca Giordano a imité Ribera, je réserve mon opinion. Le livret, du reste, ne paraît pas bien sûr de son fait, et il a soin de noter que M. de Lacaze, à qui ils ont appartenu, les a regardés pendant longtemps comme des Giordano. D'autres videront le différend.

École hollandaise. — En parcourant mes notes, j'ai reconnu que l'école hollandaise y est contestée autant que l'école italienne. Les contestations, on peut le croire, sont un hommage rendu à la vérité. Autant que personne j'admire un chef-d'œuvre et suis sensible à une belle chose. Seulement, dans une carrière déjà longue, j'ai pu constater que la contrefaçon ou l'imitation avait de tout temps déployé une telle souplesse et tant d'habileté, que ma susceptibilité a pu s'aiguiser; et que je me tiens en garde contre un faux, une copie ou une imitation. Ce n'est pas par plaisir que je discute une attribution. Chacun d'ailleurs est libre d'admettre ou de rejeter des opinions qu'il est facile de contrôler.

La première œuvre qui se rencontre est intitulée *Nymphes au bain* et donnée à Daniel Vertonghen, élève de Poelemburg, qui vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. « Cepen-« dant, ajoute une note du livret, le style et la manière de cette « peinture ne conviennent guère à un artiste né dans le seizième « siècle, et il existe une composition de Boucher absolument sem-« blable à la nôtre. » La note a raison, et l'on se demande ce qui a pu faire attribuer à un peintre hollandais du dix-septième siècle une toile offrant les caractères bien reconnaissables de la manière des petits maîtres français de la fin du dix-huitième siècle. Les *Nymphes au bain* sont un sujet galant, d'une jolie couleur, traité avec un scrupule et une préoccupation qui font comprendre l'attribution à un Hollandais. M. Paul Mantz a prononcé, à propos de ce tableau, le nom de Théaulon, et je me rangerais d'autant plus volontiers à son avis, que je trouve dans le salon de 1777, sous le numéro 182, un tableau de *Baigneuses* dont le sujet et les dimensions se rapportent exactement aux *Nymphes au bain*. Il appartenait, à cette époque, ainsi que son pendant, à M. le chevalier de Clefle, brigadier des armées du roi. Né en 1739, Théaulon est mort en 1780.

L'attribution de l'*Adoration des Bergers* à Rembrandt me paraît une erreur. Ce tableau est un original de Dietrich, si un pastiche peut être un original. Il a été payé 3,000 francs, ce qui est cher. Pour un Rembrandt, ce ne serait pas assez; pour un Dietrich, c'est trop, pour celui-ci surtout. Quant à l'*Intérieur*, également donné à Rembrandt, je crois qu'il vaut mieux ne pas chercher à en découvrir l'auteur.

Le livret attribue à Stevens Palamedes, le frère d'Antoine Palamedes, un *Intérieur de musico* qui rappelle, en effet, ces scènes de beaucoup de collections qui, sans raison bien déterminante, sont mises sous le nom de cet artiste. Celle-ci est peinte dans cette gamme gris-noir, un peu effacée, qui caractérise tous les Palamedes. Le tableau, toutefois, me paraît un original, mais je ne saurais dire de qui. M. Burger, dans ses *Musées de Hollande,* a, non pas débrouillé la question des Palamedes, mais fait comprendre, du moins, combien elle était embrouillée. Il ne compte pas moins de trois Palamedes, le père et les deux fils, et regarde comme des imitations exécutées autour d'Antoine ou après lui, la quantité de tableaux vulgaires qu'on lui attribue en tous pays. C'est notre affaire pour l'*Intérieur* du musée de Bordeaux.

Il me semble difficile de faire accepter la *Scène d'intérieur* comme une œuvre d'Adrien Brauwer. Cette peinture a un aspect pâle qui dénote une imitation du dix-huitième siècle.

Je ne me rappelle plus assez exactement les tableaux d'architecture d'Henri van Vliet (et non pas Jean-Georges) des musées de La Haye et d'Amsterdam, pour juger si l'*Intérieur d'un temple protestant* est bien de lui. Je le crois toutefois. La composition est loin de manquer d'effet et d'impression, et à tout prendre, et quel que soit son auteur, ce tableau est l'œuvre d'un homme de talent.

A la suite de ce van Vliet, je m'empresse de placer les quelques toiles dont l'authenticité, si elle n'est pas incontestable, ne doit cependant pas être mise légèrement en doute. Dans ce nombre figurent les deux tableaux d'Otto Marcellis : *Fleurs, chardons, lézards et papillons*, et *Fleurs, lézards et papillons* (234), secs, noirs et très-habiles.

Un *Paysage* d'Antoine Waterloo, d'une touche un peu mince, mais d'une couleur agréable.

Enfin, un petit bijou de peinture, *Intérieur d'estaminet,* de Brakenburgh. Les œuvres de cet artiste, qui, tout en peignant les mêmes sujets qu'Ostade et que Teniers, se rapproche, comme exécution, de la manière de Jean Steen, sont rares. Il y en a deux à Vienne et une seule à Amsterdam. Ce tableau-ci est fort bien composé; il y a du mouvement sans confusion dans les groupes, de la verve et de l'entrain dans les attitudes, de l'esprit et de la gaieté dans le dessin. Je le crois usé, non restauré. Il est signé et

daté : *R. Brakenburgh*. 1692. Il vient de la collection Lacaze.

Apollon et Marsyas, de Ferdinand Bol. Copie évidente. Peut-être de Dietrich. Envoyé de Paris en 1803, ce tableau provenait de Munich et figure aux inventaires sous la dénomination *dit de Ferdinand Bol*. C'est un tableau d'école.

Scène d'intérieur, de Corneille Bega. C'est une copie.

Portrait d'un jeune botaniste, par Guillaume Mieris. Guillaume, fils de François Mieris, est né en 1662 et mort en 1747. Or, comme le fond du tableau porte cette inscription : *Ætatis* 28, *anno* 1630, le livret fait judicieusement observer que la date ou l'attribution doit être fausse. A parler franchement, je crains que tout ne soit faux, date, attribution et tableau.

École flamande. — L'examen de l'école flamande, sans nous montrer des chefs-d'œuvre, sera plus attrayant que celui de l'école hollandaise. Je débuterai, toutefois, par faire observer que la *Fête flamande* dite *de la Rosière*, attribuée à Breughel de Velours, n'offre aucun des caractères de ce peintre : l'éclat de la couleur, la finesse d'exécution, la richesse harmonieuse de l'ensemble. Ce tableau est original et curieux. Je ne saurais à qui l'attribuer. Je le crois postérieur à la *Fête à l'archiduc*, de van der Venne, du musée du Louvre, qu'il rappelle cependant. Peut-être est-il de Breughel le père ?

Je ne voudrais pas révoquer en doute le *Martyre de saint Georges*, de Rubens, et pourtant, à la hauteur qu'il occupe, il m'a paru d'une lourdeur de ton qui s'associe mal avec l'idée qu'éveille le nom de Rubens. Voici le passage consacré à cette composition par M. van Hasselt, dans son *Histoire de Rubens*[1] : « Les églises « de Lierre ne furent pas moins bien partagées que celles de Ma- « lines. La corporation des arbalétriers de Lierre obtint de notre « peintre un *Martyre de saint Georges*, leur patron, pour l'autel « de la chapelle qu'ils avaient dans la collégiale de Saint-Gom- « maire, à Lierre.

« Cette production, qui représente le saint à genoux, la poitrine « découverte aux coups de ses bourreaux et le visage vu de profil, « tourné vers le ciel, est remarquable par la beauté de sa com- « position, par l'expression et par la couleur. Elle peut être

[1] *Histoire de Rubens*. — Bruxelles, 1840, 1 vol. in-8, p. 112 et suivantes.

« comptée parmi les meilleures que nous connaissions de Rubens. « Cependant elle fut faite en très-peu de jours. D'après les comptes « de la corporation, elle ne coûta que 75 florins, le peintre ayant « pris en considération le peu de temps qu'il y avait consacré, et « surtout l'amitié qui l'unissait au doyen. On sait que ce bel ou- « vrage fut donné, sous l'empire, au musée de Bordeaux, par « Napoléon. Les actes de la ville de Lierre portent que les arbalé- « triers voulurent, en 1768, vendre cette pièce au chevalier « Verhulst, et qu'ils étaient d'accord avec lui de la céder pour le « prix de 8,000 florins de Brabant, mais que le bourgmestre, les « échevins et le conseil de la ville intervinrent pour empêcher « cette aliénation. Sur les volets dont ce tableau était garni, on « voyait saint Georges foulant aux pieds le dragon, et sainte Agnès « tenant une palme à la main et ayant un agneau à côté d'elle. « Ces deux pièces font aujourd'hui partie de la collection de sir « Edward Grey, en Angleterre. »

Quand on regarde attentivement le *Martyre de saint Georges*, à voir ses ombres sans transparence, ses demi-teintes à peu près effacées, on se demande si l'on est réellement en présence d'une œuvre du maître d'Anvers, et si, au milieu de tous les emballements et de tous les déballements qu'il a eu à supporter depuis 1792, le tableau de Bordeaux est bien le même que celui parti de Lierre. Pour ma part, je le crois. Seulement, il faut avouer ses torts. Pendant son séjour à Paris, il eut évidemment à subir des restaurations maladroites qui ont profondément modifié l'œuvre originale. A plus forte raison est-il bien difficile de reconnaître un original dans le *Martyre de saint Just*. J'aime mieux, pour son honneur, l'attribuer à quelqu'un des imitateurs de Rubens : John Wildens ou Lucas van Uden.

Passons rapidement devant l'*Adoration des Bergers*, de Gaspard de Crayer, pour arriver à une des œuvres les plus saillantes du musée de Bordeaux, au *Christ en croix*, de Jordaens.

Le *Christ en croix*, bien que faisant partie du musée, est placé dans l'église métropolitaine Saint-André ; et, avant d'aller plus loin, il peut être utile de dire pourquoi il occupe cet emplacement. Le *Christ en croix* avait été donné au musée de Bordeaux en 1803. Il y restait tranquillement lorsque, en 1817, la ville reçut trois tableaux acquis à la suite de l'exposition : *La Duchesse d'Angoulême et l'abbé Edgeworth*, par Menjaud ; *Poussin présenté à*

Louis XIII, par Ansiaux; *Baptême de Clorinde*, par Mauzaise.
« On n'avait pas compté, continue M. Delpit dans l'introduction du
« livret, que le musée de Bordeaux dût jamais s'augmenter : pré-
« paré pour contenir soixante-cinq tableaux, il n'était plus suffi-
« sant pour en contenir soixante-seize. A l'arrivée des trois ta-
« bleaux achetés à l'exposition de 1817, on fut obligé, pour les
« recevoir, de faire sortir de la galerie le *Christ en croix* de
« Jourdaens, que quelques personnes, alors influentes, ne trou-
« vaient pas digne de figurer dans notre musée. Le conservateur
« fut obligé de prendre sa défense avec chaleur; il refusa d'ouvrir
« le musée au public tant que cette grande toile resterait à terre,
« sur l'escalier, exposée à toute espèce de dégradation, et ne céda
« que lorsque, sur sa proposition, ce précieux tableau eut été
« déposé provisoirement dans l'église où il est encore aujour-
« d'hui. »

Plus important comme dimension et comme composition que le *Christ en croix* de Rennes, celui de Bordeaux l'est moins comme qualité de peinture; mais c'est encore un fort beau tableau, d'une grande puissance de ton, d'une belle ordonnance, aussi bien conservé que le permet l'humidité d'une église, et qui tiendrait parfaitement sa place dans bien des galeries de l'Europe. A en croire Descamps, dont toutes les assertions ne sont pas paroles d'Évangile, il aurait été composé pour le maître-autel de l'église de Saint-Gommaire, dans la petite ville de Lierre. C'est de la même église que provient le *Martyre de saint Georges*, de Rubens, cité plus haut.

Il ne faut nous arrêter devant le *Portrait de Marie de Médicis*, de van Dyck, et devant le *Songe de saint Joseph*, de Philippe de Champaigne, que pour constater que le premier est une copie, et que le second est une œuvre indiscutable, mais sans valeur. Philippe de Champaigne a répété deux fois le même sujet : le premier était placé dans l'église des Carmélites de la rue Saint-Jacques, et le second dans la chapelle des Minimes de la place Royale. Bordeaux n'a donc que l'embarras du choix.

L'Évocation, de Téniers, n'est pas un tableau : c'est une esquisse, pas très-importante. C'est une de ces diableries plus grotesques que terribles, comme il en a tant fait; mais la touche en est fine, spirituelle et légère, et pour un musée de province, c'est un bon spécimen de Téniers.

On a placé derrière une porte une petite perle à laquelle je donnerais peut-être la meilleure place de la collection. C'est une *Marine* de Bonaventure Peters, légère et harmonieuse comme un Van de Velde, vigoureuse et à effet comme un Backhuysen ou un Everdingen. Ce petit tableau réunit toutes les qualités artistiques de composition et d'exécution, au mérite d'une excellente conservation et à celui non moins précieux de la rareté. Paris, Madrid, Anvers, Amsterdam n'ont pas d'échantillon de la manière de Bonaventure Peters. Seul le musée de Dresde en possède deux, représentant également des marines. Celle de Bordeaux est la troisième que je connaisse, et s'il en existe d'autres touchées de la même façon, on peut assurer que Peters n'occupe pas, dans l'estime des amateurs, la place à laquelle son talent lui donne droit. C'est M. de Lacaze qui avait le bonheur de posséder ce petit chef-d'œuvre.

Il est possible que l'*Enlèvement de Ganymède* (110), de Diepenbeke, ait été un original; mais les restaurations l'ont totalement changé. Estimé jadis, au dire du livret, 18,000 francs, je doute que de nos jours ce tableau atteignît, en vente publique, un prix aussi élevé.

Les van Kessel ne sont pas rares. Aux personnes qui aiment les tableaux de fruits, exécutés d'une manière précieuse et mince, nous signalerons la *Nature morte*, sur laquelle nous avons relevé cette signature authentique : *J. V. Kessel*, 1653.

Voici une petite énigme que je laisse à deviner à de plus avisés que moi. C'est un tableau intitulé : *Paysage. Repos de Diane*, dont le livret donne la description suivante : « A gauche, à l'entrée « d'une forêt, Diane et sept ou huit nymphes, vêtues à la hollan- « daise et le sein découvert, sont endormies; à droite, on aperçoit « un étang à travers différents groupes d'arbres. » Il est important, d'une bonne conservation, peint sur bois, et porte $0^{m}63$ de haut sur $1^{m}12$ de large. Comme impression, il rappelle certains paysages de Paul Bril ou de son école. Voici où l'embarras commence : Il est signé à gauche, en lettres romaines, *Govaerts* 1614. Qu'est-ce que ce Govaerts? On n'en trouve trace nulle part. Les catalogues de Madrid, de Florence, de Paris, de Dresde, d'Amsterdam, n'en disent rien. Seul le musée d'Anvers expose le *Serment de l'arbalète*, d'un Henry Govaerts, né en 1669, mort en 1720, et qui, par conséquent, n'aurait pu dater un tableau de 1614,

cinquante-cinq ans avant sa naissance. D'un autre côté si l'on regarde Govaerts comme un prénom (en français Godefroid), il ne s'applique dans l'histoire de l'art qu'à Flink, imitateur de Rembrandt, né en 1615, mort en 1660. Ce n'est donc pas encore à lui que l'on peut attribuer le tableau de Bordeaux. Enfin, le tableau d'Anvers est signé; et cette signature offre, comme forme de lettres, beaucoup d'analogie avec la signature de notre paysage, sauf toutefois que l'une (Bordeaux) ne prend qu'un *O*, et que l'autre (Anvers) en prend deux. Faudrait-il en induire que la signature de Bordeaux est une imitation erronée de la signature d'Anvers? Elle m'a, il est vrai, paru authentique. mais je ne donnne pas mes yeux ni mon jugement pour infaillibles. En deux mots, la difficulté est celle-ci : par son exécution et par les costumes de ses personnages, le tableau de Bordeaux rappelle bien la date qu'il porte; par sa signature, au contraire, il se rapproche davantage de celui d'Anvers, dont l'auteur, de cent ans plus moderne, est le seul mentionné par l'histoire. S'il y a là réellement une énigme, je souhaite que d'autres plus heureux la résolvent.

Le musée possède deux tableaux de Jean Zauffely : *Vénus sur les eaux* et *Vénus et Adonis* : peinture claire, facile, d'une harmonie soutenue; personnages dont la grâce minaudière autorise l'attribution à Natoire avant qu'on eût retrouvé la signature du peintre : *Zauffely inv. 1760.* En dehors des collections anglaises, le musée de Vienne est le seul établissement qui possède une œuvre de cette artiste : c'est le portrait de l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Christine, sœur de Marie-Antoinette, mariée au duc de Saxe-Teschen. Mais c'est en Angleterre surtout qu'il faut étudier ses œuvres. Nagler lui a consacré trois pages dans son dictionnaire. Né à Regensbourg, en 1733, il vint à Londres en 1765 et s'y lia avec tous les acteurs contemporains dont il fit les portraits, notamment avec le fameux Garrick. Il fut nommé membre de l'Académie royale, et c'est probablement comme morceau de réception qu'il peignait, en 1772, le tableau qui représente tous ses confrères travaillant le soir d'après le modèle, tableau qui fut gravé en 1773 par Earlom. Il partit pour les Indes en 1782 et y mourut en 1788, laissant, dit Nagler, une fortune de 40,000 livres sterling (1 million) à sa veuve, qui vivait encore à Wurtzbourg en 1805. Il signait indifféremment : *Zauffaly — Zauffely — Zoffani.*

J'ai vu de lui à Londres, en 1862, à l'exposition de la British Ins-

titution un *Combat de coqs à Lucknow*, appartenant au colonel Dawkins, peinture claire et lavée comme un gouache.

École française. — J'ai vainement tenté de voir dans les greniers où il est roulé le tableau de Jacob Bunel (et non Brunel), l'*Assomption de la Vierge*, donné en 1803 par le musée central. J'ai été réduit à m'en faire une idée d'après les dessins que l'on possède de l'artiste, et d'après le livret qui le décrit ainsi : « Le ta-« bleau représente deux scènes distinctes. Dans la partie supé-« rieure, la Vierge paraît dans le ciel, entourée des anges ; dans « la partie inférieure, les apôtres sont assemblés autour d'un tom-« beau vide, sur lequel est sculpté un écusson aux armes mi-par-« ties de France et de Médicis ; ce qui fait présumer (*présumer* me « semble hardi) que le tableau a été peint après le mariage de Henri « IV avec Marie de Médicis. » Je regrette de n'avoir pu examiner une œuvre authentique d'un de ces peintres de transition, placés entre les derniers élèves de l'école de Fontainebleau et l'aurore de l'école de Vouet, comme pour corriger ce que l'une avait de trop élégant par ce que l'autre allait donner de trop pompeux. Je savais, en outre, que Bunel, toujours occupé de travaux décoratifs et sur place, comme ceux dont avec Porbus et Dubreuil il avait orné la petite galerie du Louvre, détruite en 1661, n'était représenté que par deux tableaux sur toile : la *Descente du Saint-Esprit*, jadis aux Grands-Augustins, et l'*Assomption*, placée sur le maître-autel des Feuillants, et maintenant à Bordeaux. J'étais curieux d'examiner cette composition qui, au dire de Germain Brice (*Description de Paris*, tom. I, p. 282), jouissait autrefois d'une grande réputation. Le hasard ne m'a pas servi. J'ignore si l'œuvre de Bunel est belle, mais je suis certain qu'elle est curieuse.

Le livret affirme que l'*Uranie* est une répétition, par Lesueur, du tableau provenant du cabinet des Muses, à l'hôtel Lambert et placé maintenant au musée du Louvre (n° 560). « Le dessin original de « cette composition, ajoute-t-il, est conservé dans la collection de « M. Reiset, en sorte qu'on peut étudier la pensée de Lesueur sur « ce sujet, à trois époques différentes : la première pensée dans la « collection Reiset ; l'exécution en grand au musée du Louvre, « et la pensée corrigée et perfectionnée au musée de Bordeaux. La « richesse du cadre, contemporain de la peinture, prouve égale-« ment le prix qu'on y attachait. » Détruirai-je une illusion en disant que rien dans l'exécution de cette copie, n'autorise cette at-

tribution ? Les cadres, en outre, sont une indication bien vague et et bien chanceuse, et l'on fera prudemment de chercher des preuves plus sérieuses.

N'ayant jamais vu de tableau authentique de Louis Dorigny, je ne saurais dire si la *Suzanne et les vieillards* est bien lui. Mais de Dorigny ou non, ce tableau confirme l'opinion de Mariette, qui prétend que les tableaux de chevalet ne lui font pas le même honneur que ce qu'il a peint à fresque sur des murailles.

Les deux tablaux de Jacques Carrey, *Présentation d'un ambassadeur français du sultan, Repas turc offert à un ambassadeur français*, n'ont qu'un mince mérite artistique. Il n'en est pas de même au point de vue de l'histoire, pour laquelle ils sont d'intéressants documents. Le livret, d'ailleurs, commet tant d'erreurs à propos d'eux, qu'il est nécessaire de nous y arrêter quelques instants.

Il dit Jacques Carrey né à Blois, en 1646, et mort dans la même ville, le 18 février 1726. J'ignore où il a pris ce renseignement. La *Biographie* de Michaud, qui copie le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenai, donne également ces deux dates, mais indique Troyes au lieu de Blois pour lieu de naissance de Carrey. L'exact Guérin, dans sa *Description de l'Académie*, dit que Carrey naquit à Paris, sans préciser la date de sa naissance, et qu'il mourut le 23 octobre 1694 ; et l'on sait que Guérin a composé son ouvrage avec les registres de l'ancienne Académie sous les yeux. Carrey avait été reçu académicien le 27 juin 1682, sur les portraits de Jean Baptiste de Champagne et de Marsy, figurant maintenant dans les galeries de Versailles, sous les numéros 3426 et 3492.

Le livret ajoute que rien ne constate d'une manière positive que ces deux tableaux soient de la main de Carrey. Il me paraît difficile, cependant, de rencontrer une attribution plus authentique. De retour en France et ayant ramené Carrey avec lui, l'ambassadeur de France à Constantinople, M. de Nointel, lui avait fait peindre, dans son château de Bercy, près Paris, des tableaux représentant également des cérémonies turques. Le château existe encore, il appartient à la famille de Nicolaï ; les tableaux n'ont pas changé de place, et il est facile de s'assurer que leur exécution est identique à celles des toiles de Bordeaux [1].

[1] Ce qui était vrai en 1859 ne l'est plus en 1870. Le château de Bercy a été vendu en 1862 et détruit peu de temps après. Acquis par M. Périer, les tableaux de Carrey ont été transportés au château de Vizille, près Grenoble, où ils sont aujourd'hui.

Enfin, par un amour-propre de clocher excessif, le rédacteur veut que ce soit, non pas la réception de M. de Nointel, mais celle de son successeur, M. de Guilleragues, ancien président de la cour des aides de Bordeaux, qu'ait représentée Carrey. Les dates contredisent formellement cette assertion. Arrivé à Constantinople en novembre 1679, M. de Guilleragues ne fut reçu avec les honneurs du sofa que le 28 octobre 1684, à Andrinople, et mourut à Constantinople le 7 mars 1685. Or, il existe une relation très-circonstanciée de cette réception, due à M. de Guilleragues lui-même : elle ne fait aucune mention ni de Carrey, ni d'un peintre quelconque attaché à la suite de l'ambassadeur. Carrey était revenu en France avec son protecteur, M. de Nointel, au commencement de 1680 ; avait obtenu un logement au Louvre dans le courant de la même année, et, nommé académicien en 1682, occupé tranquillement à décorer le château de Bercy, ne devait avoir qu'une médiocre envie de reprendre la vie fatigante qu'il avait menée pendant dix ans. Je ne doute donc pas que ces deux tableaux ne soient de Carrey, et j'ai tout lieu de croire qu'ils représentent la réception de M. Nointel par S. H. le sultan Mahomet IV, le 3 février 1671, et le repas qui suivit cette réception.

C'est à Pierre Le Maire qu'il faut restituer l'*Intérieur d'un temple avec figures* attribué à Galli. Il ne faut pas confondre Pierre Le Maire, dit Le Maire-Poussin, avec son homonyme Jean Le Maire, qui peignait spécialement des perspectives d'architecture, des trompe-l'œil sur les murailles, et avait décoré, entre autres, le fond du jardin de Rueil d'une façon si adroite que, au dire de Mariette, les animaux mêmes s'y trompaient. Le Maire-Poussin a gravé à l'eau-forte, d'après ses propres compositions, et je crois bien qu'une de ses gravures est la reproduction libre du tableau de Bordeaux.

La *Vestale* de Jean Raoux est peinte dans une gamme plus pâle et exécutée d'une touche plus plate que le tableau de Versailles (n° 3679) répétant exactement le même sujet. Tous deux sont le portrait de Mlle Françoise Perdrigeon, mariée, en 1733, à M. Boucher d'Orsay, et morte, en 1734, à dix-huit ans. Ils sont signés et datés tous deux : celui de Bordeaux, de 1728 ; celui de Versailles, de 1734. En 1728, Mlle Perdrigeon avait douze ans et était remarquablement jolie. Raoux fit une première fois son portrait, probablement d'après nature. Puis, après le mariage et la mort si rapide

de la jeune femme (30 juin 1734), il fut sans doute prié d'en exécuter un second pour quelque membre de la famille, et répéta sa première étude en y mettant plus de soin et de recherche, et en accentuant mieux le ton général. Il serait curieux de pouvoir étudier les deux tableaux l'un à côté de l'autre, et il est regrettable que le livret ne dise pas de qui celui de Bordeaux fut acquis, en 1846.

J'ai vainement cherché l'indication des deux tableaux de Jean Restout : le *Prophète Ézéchiel* et la *Présentation au temple*, dans la biographie consacrée par M. de Chennevières à chacun des membres de cette féconde famille. Ils sont vulgaires et d'une couleur fade, mais qui pourtant n'a rien de désagréable. *Ézéchiel* était placé, avant la Révolution, dans la chapelle du séminaire Saint-Sulpice. J'ignore l'emplacement de la *Présentation au temple*. Ils sont signés tous deux et datés de 1735 et de 1748.

Un Berger et une bergère et *l'Oiseleur* sont attribués au gracieux et spirituel illustrateur de livres du siècle dernier : Charles Eisen. Je ne connais que des dessins de lui et ne puis contrôler l'affirmation du livret. J'ai lieu de la croire juste.

Mais, ne fussent-ils pas signés : *Pillement*, 1792, je puis garantir celle des deux *Paysages*. Ils sont d'une exécution froide, d'un ton pâle, qui les fait ressembler à des gouaches effacées plutôt qu'à des peintures à l'huile.

Sont également signés les deux *Paysages* de Loutherbourg, et datés de 1775. On sait le succès obtenu à la fin du siècle dernier par cet imitateur de Berghem, et il faut avouer que, sous l'école régnante, Loutherbourg apportait, dans sa manière de voir et de rendre la nature, une bonhomie et une naïveté relatives qui justifient son succès. Le numéro 226 est un excellent Loutherbourg. Il y en a de meilleurs, mais il y en a un bien plus grand nombre de pires.

Je crains que le livret n'ait accepté trop facilement les indications de l'inventaire de Paris en voyant Mme Du Châtelet dans le portrait de femme attribué à Marianne Loir. Je ne trouve nulle part ce nom de Marianne Loir, sauf dans une lettre de Natoire, publiée par les *Archives de l'art français* (t. II, p. 276), et dans une note qui y est jointe. Cette note dit bien que Marianne a fait les deux portraits de Mme Du Châtelet et de Mme Du Bocage, mais elle ne dit pas où ont été puisés ces renseignements. En second

lieu, si Marianne Loir a réellement fait le portrait de Mme Du Châtelet, est-ce bien celui que nous avons sous les yeux? Le livret se fonde, pour l'affirmer, sur l'*État des tableaux envoyés de Paris*. J'eusse désiré, toutefois, qu'il eût soumis cette indication à une critique un peu plus sévère. La personne représentée tient une fleur et un compas à la main. Je ne vois là, en attendant des documents plus précis, qu'un joli portrait de femme de l'école de Toqué, de Hallé ou de Drouais.

Nous passerons rapidement :

Devant une *Tempête*, médiocre composition de Joseph Vernet;

Devant une *Marine* de Lacroix, très-bon échantillon de la manière de ce meilleur élève de Vernet. Elle est signée : *De Lacroix*, 1769 ;

Devant une *Tête de femme* de Wille le fils, que l'on prendrait, de loin, pour un Greuze de seconde qualité. Elle est signée : *P.-A. Wille filius Pinxit* 1776, nº 36. L'auteur de ce tableau est le fils de George Wille, le fameux graveur du siècle dernier.

Jacques Gamelin est un nom exclusivement méridional. Né à Carcassonne, le 5 octobre 1739, il mourut à Narbonne, le 12 octobre 1803, après avoir été, dans l'intervalle, directeur de l'académie de Montpellier, dont le musée possède plusieurs dessins de lui. Tableaux et dessins, toutes ses œuvres sont d'une touche lourde, sans accent, et parfois rudimentaire. Gamelin était imbu des idées de Diderot, et se préoccupait beaucoup plus de l'intérêt dramatique, littéraire et philosophique que de l'intérêt artistique. *Socrate buvant la ciguë*, *Abradate partant pour le combat*, la *Mort d'Abradate*, sont la preuve de ce que j'avance. Ce que Gamelin a laissé de plus curieux, c'est un *Traité d'anatomie et de biologie*, dont les figures gravées par lui font quelquefois penser à Goya.

Voici un charmant petit tableautin sur lequel je ne sais mettre de nom, mais dont on trouvera très-certainement l'auteur en cherchant autour des petits maîtres galants du règne de Louis XVI : Baudouin ou Lavreince, peut-être même le miniaturiste Hall. Il ne porte pas de numéro, et j'ai vainement cherché sa signature. Il représente une famille se reposant sous des arbres. A gauche, une femme debout, vêtue d'une robe jaune d'or. A droite, une autre femme assise, vêtue d'une robe rayée vert et rouge. Entre les

deux femmes, une petite fille jouant avec une poupée. Sur un plan plus éloigné, un homme en habit mordoré, culottes courtes, mince et élancé, est assis au pied d'un arbre et embrasse une petite fille qui tient une pomme dans sa main droite. Fond de paysage. Couleur qui cherche évidemment celle de Watteau. J'ai vainement feuilleté les livrets de salons, de 1780 à 1800, pour rencontrer une indication se rapportant à ce petit tableau. Mes recherches n'ont abouti à rien [1].

Le sujet du tableau la *Leçon de labourage* de Vincent, le rival de David, est bizarre; mais ce n'est pas un mauvais tableau. Ce jeune homme en veste de pékin, en pantalon gris de lin, saisissant le manche de la charrue par un geste prétentieux, cet honnête cultivateur, ces respectables parents, suivant d'un œil attendri le geste de leur fils, nous font sourire, nous qui savons tout ce que cette sensibilité affectée a développé de passions farouches et d'instincts pervers. Mais l'artiste qui a signé cette ridicule églogue savait évidemment son métier et était habile à composer un tableau. La couleur est encore légère et transparente, et les figures des deux parents en extase, au second plan, sont d'une solidité de ton et d'une franchise de touche que l'on admirerait partout. « Acheté par la ville, en 1830, 2,000 francs, dit le livret, à M. J.-B. « Boyer-Fonfrède, riche manufacturier de Toulouse, qui l'avait « commandé et payé 6,000 francs à l'artiste lui-même. Les figures « sont des portraits de M. J.-B. Boyer-Fonfrède, de sa femme et « de M. J.-B. Boyer-Fonfrède, ancien avocat à Bordeaux. »

L'*Hébé*, de Mme Vigée-Lebrun, est un joli spécimen du talent de l'artiste. Le personnage est posé spirituellement, et fait valoir un ensemble de lignes agréable à l'œil. La couleur est moins riche que d'habitude. La figure de Mme Lebrun est connue par les nombreux portraits qu'elle a laissés d'elle-même. Cette Hébé la représente également.

[1] Une nouvelle visite au musée m'a permis de donner à ce tableau une attribution que je crois certaine. Il est de Barthelemy Olivier, l'auteur des quatre charmantes compositions représentant les *Fêtes offertes au duc de Brunswick par le prince de Conti en 1766*, placées au musée de Versailles où elles portent les nos 3822, 3823, 3824, 3825 (édit. de 1861). Né en 1712, Barthelemy Olivier a été agréé à l'Académie en 1766 : il est mort en 1784. Le tableau de Bordeaux figure au salon de 1769 sous le no 173. Il appartenait alors à M. de la Ferté, intendant des menus plaisirs du roi, C'est le cinquième Olivier que je connaisse.

Une autre femme, Mlle Mayer, a à Bordeaux un tableau : *La Confidence*, dont le seul mérite est de pasticher la souplesse et le charme élégant de son maître Prud'hon.

Gros n'a pas fait beaucoup de tableaux supérieurs à l'*Embarquement de Mme la duchesse d'Angoulême à Pauillac.* Comme mérite, je le placerais immédiatement après la *Peste de Jaffa* et avant la *Bataille d'Eylau.* La couleur est d'une gamme sombre et a poussé au vert, comme dans la *Bataille d'Eylau.* C'est le grand défaut du tableau ; mais il faut faire attention aussi que la scène se passe par un temps d'orage, sous un ciel bas, humide et chargé de pluie. Cette obscurité admise, l'harmonie est d'une remarquable puissance, bien soutenue ; et la couleur, si elle est sombre, n'est pas opaque. La composition se comprend et se saisit rapidement. La figure de la duchesse est bien dessinée ; d'un caractère plein de majesté et de tristesse, ainsi que tout le groupe des serviteurs qui l'entourent. Toute la scène est d'un aspect lugubre que l'on n'oublie pas. Mais le mauvais goût de l'époque s'étale dans les torses des deux pêcheurs demi-nus que rien n'explique et que rien ne justifie ! Ces espèces de lutteurs, aux poses violentes et prétentieuses, au milieu des costumes de 1815, font un singulier effet. Ce tableau figurait à l'exposition de 1819, dont le livret le décrit ainsi : « S. A. R. devant s'éloigner du sol de la France, tous « ceux qui avaient formé l'escorte de Bordeaux à Pauillac s'em- « pressaient de témoigner leurs regrets en recueillant les rubans « blancs que leur avait distribués S. A. R. Les rubans étant « épuisés, la princesse saisit son panache, et le répand sur le sol « qu'il ne doit plus quitter.

« On aperçoit dans le fond la citadelle de Blaye, qui fait face à « Pauillac, ainsi que le fort situé au milieu du fleuve. »

A Gros s'arrête la liste des artistes morts, et commence celle des artistes contemporains dont le musée possède des ouvrages. J'indiquerai succinctement les principaux. La publicité s'en est assez occupée pour que le titre seul suffise à les rappeler à l'esprit du lecteur.

L'Appel dans les bruyères, par M. Chaplin (salon de 1853). J'ai vainement cherché ce joli tableau d'un peintre auquel le succès est en train de faire bien du mal.

Tintoret peignant sa fille morte, par M. Léon Coignet. On se rappelle le succès de ce tableau au salon de 1843. Je doute que le

temps le confirme, et j'ai peur que le conseil municipal se soit laissé emporter par sa libéralité en le payant 20,000 francs.

La Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi, par M. Eugène Delacroix (salon de 1827). Curieux comme tous les *juvenilia* des artistes de génie.

Bacchus et l'Amour ivres, par M. Gérôme (salon de 1850). Peinture mince et habile, comme tout ce qui sort de la main de cet homme de talent.

Valentine et Raoul, par Camille Roqueplan. Mauvais tableau d'un des talents les plus francs et les plus originaux de l'école que l'on appelait jeune en 1835, et qui paraît si vieille en 1859.

Vue de Venise, par M. Ziem (salon de 1857). C'est de la manière incontestablement, et je ne donnerais à personne le conseil de l'imiter ; mais, il me paraît difficile de mieux rendre le petillement de la lumière dans l'atmosphère et son reflet sur les courtes vagues de l'Adriatique.

Une tranchée devant Sébastopol, par M. Pils (salon de 1855). Un des premiers tableaux militaires d'un successeur de Gros.

Naufrage de l'Austria, par M. Eugène Isabey (salon de 1859). Erreur d'un homme de beaucoup de talent, mieux représenté à Nancy et à Toulouse.

Février 1860. — Revu en 1869.

Bibliographie. *Catalogue des tableaux, statues, etc., du musée de Bordeaux*, par Pierre Lacour et Jules Delpit. — Bordeaux, 1856.

Catalogue des tableaux, statues, etc., du musée de Bordeaux, par Pierre Lacour et Jules Delpit. Nouvelle édition revue et augmentée par Oscar Gué. — Bordeaux, 1862.

MUSÉE DE CAEN [1]

Placé dans l'ancien couvent des Eudistes, dont la construction remonte à Eudes de Mézeray, le frère de l'historien, et que la Révolution transforma en hôtel de ville, le musée de Caen, par le nombre de ses toiles, par l'importance et la qualité de quelques-unes, n'est pas une des moindres curiosités de cette curieuse et charmante capitale de la Basse-Normandie. On a su tirer un excellent parti du local qui lui a été assigné au second étage de l'ancien couvent. L'aspect général satisfait et retient; le jour y est bien distribué, les cadres s'équilibrent bien sur les murs; enfin, et j'aurais dû commencer par là, les toiles m'ont paru dans un bon état de conservation et d'entretien.

L'édition du catalogue, publiée en 1861, enregistre 342 numéros. Une notice servant de préface raconte en quelques pages l'histoire de la collection depuis sa naissance jusqu'à ses dernières années : résumé bref, clair et complet, comme il serait à désirer que l'on en trouvât en tête de tous les catalogues de musées de province.

Je serai plus sobre d'éloges pour le catalogue proprement dit. Il a le grand tort de n'être pas classé par ordre alphabétique, le seul pratique quand il s'agit de faciliter les recherches du public.

Mais il existe un véritable catalogue du musée de Caen, indispensable à tout amateur qui va visiter la collection. Il a été rédigé par un étranger à la ville. Sous le titre d'*Observations sur le musée de Caen et sur son nouveau catalogue*, M. de Chennevières a publié à Argentan, en 1851, une série de travaux, dans lesquels chaque œuvre est prise isolément, décrite, appréciée, historiographiée avec l'autorité de l'auteur en ces matières. C'est un travail complet auquel il faut recourir quand on veut étudier

[1] Voir note G.

la collection avec fruit, et la juger en connaissance de cause. M. de Chennevières a laissé bien peu de choses à dire après lui. Je tâcherai, dans ce travail, d'abréger ses *Observations*, ne donnant comme miennes que les erreurs. Le lecteur saura bien faire le départ.

Caen devait naturellement figurer dans les quinze villes où le décret de l'an VIII instituait des musées. Quarante-sept tableaux lui furent attribués pour sa part. On chercha un local convenable, on l'appropria à sa nouvelle destination, et M. Fleuriau fut nommé conservateur de la collection naissante, ouverte pour la première fois le 2 décembre 1809. Plus tard, par une faveur spéciale, le décret du 15 février 1811 désigna de nouveau la capitale de la Basse-Normandie parmi les six villes de l'empire auxquelles l'empereur accordait des tableaux. Ce don se borna cette fois à 35 toiles. C'est ce premier fond de 82 tableaux dont on peut suivre les fortunes diverses, même les vicissitudes en 1815, dans l'excellente *Notice historique* de M. Mancel. Nous y renvoyons le lecteur curieux de pénétrer dans ces détails, et nous arrivons de suite à l'examen des toiles.

Le catologue de 1861 contient, je l'ai déjà dit, 342 numéros qui, en 1864, peuvent monter à 350. Ils se groupent ainsi : écoles italiennes et espagnole, 59 ; écoles flamande et hollandaise, 90 ; école française, 193. Ces subdivisions ne sont pas rigoureuses ; plusieurs indications de nationalités sont discutables.

ÉCOLES ITALIENNES. — On a souvent cité le *Mariage de la Vierge* du Pérugin, connu par la petite lithographie de M. Bouet. On a souvent répété que, dans le *Sposalizzio* de Brera, exécuté en 1504, le jeune Raphaël ne s'était pas borné à s'inspirer de son maître, mais l'avait complétement copié. Tout en doutant de la justesse de cette assertion, j'étais curieux d'examiner cette perle du musée de Caen, et de juger jusqu'à quel point Raphaël pouvait être accusé de plagiat. Cet examen, que j'ai fait en toute conscience, n'a pas donné raison aux détracteurs du peintre d'Urbin.

Peint en 1495, la même année que l'*Ascension* de Lyon et que la *Déposition* de Pitti, deux chefs-d'œuvres, le *Sposalizzio* décorait, dans la cathédrale de Pérouse, le maître-autel de la chapelle dite du *Saint-Anneau*, où l'on conserve l'anneau nuptial de la Mère de Dieu. Il resta à cette place jusqu'en 1798, pendant 300

ans, et ne la quitta qu'à la suite de la campagne d'Italie. Placé au Louvre lors de l'exposition du 18 brumaire an VII (1799), parmi *les principaux tableaux recueillis en Italie* (second envoi), il porte dans la notice de cette exposition le numéro 56, et ne fut déplacé que pour venir illustrer le musée de Caen. Il n'a pas, on le voit, beaucoup voyagé depuis 360 ans : de Pérouse à Paris, de Paris à Caen, où il restera longtemps, je l'espère.

La composition est comprise avec cette naïveté un peu recherchée, qui caractérise les maîtres de la fin du quinzième siècle. Au milieu, au premier plan, le grand-prêtre tient le bras droit de saint Joseph qui passe l'anneau à la main droite de la Vierge. Sur le même plan sont placés, à droite, les femmes derrière la Vierge; à gauche, les hommes derrière saint Joseph. Dans ce groupe, entre saint Joseph et un personnage tourné presque de dos, on remarque un jeune homme en justaucorps et bas de chausses collants, qui brise une baguette de stipulation. Le fond est occupé par un temple octogone à deux étages et à arcades cintrées, accostées de deux en deux (celles du rez-de-chaussée) de pavillons à un seul étage formant vestibule extérieur, et surmontés de toits en dôme. Quelques personnages entre le groupe et le temple. Les figures sont de demi-nature et le tableau cintré du haut. Moins important que celui de Lyon, le Pérugin de Caen est mieux conservé. Par sa belle couleur, par la simplicité de la composition et des moyens d'exécution, il fait un étrange contraste avec le Denis Calvaert et l'Érasme Quellyn placés à ses côtés. Il serait bien étonnant que le *Sposalizzio* n'eût jamais subi de restauration; mais, à la hauteur où il est placé, l'œil n'en découvre aucune.

On a suspendu près de ce tableau une lithographie du *Sposalizzio* de Raphaël, et facilité, par conséquent, la comparaison entre le génie de l'élève et le talent du maître. Raphaël s'est inspiré du tableau du Pérugin en composant le sien, le fait est évident; mais comme il l'a transformé! comme il l'a fait sien! quelle correction et quel style il a su donner aux formes un peu maniérées du Vanucci! A quelle hauteur n'est-il pas parvenu du premier coup dans le dessin si pur, si correct, si plein de grâce et de puissance de ses contours, dans la pose des figures, dans le goût des draperies, dans l'expression des têtes! Quelles lignes heureuses que celles du jeune homme qui brise la baguette de stipulation, de la

jeune femme qui lui fait pendant et contemple, les mains croisées, la consécration de l'anneau! Car cette facilité d'appropriation fut un des grands mérites de cet heureux génie. Raphaël voit le tableau du Pérugin, et il s'assimile, en les transformant selon son caractère propre, les qualités de son maître. Plus tard, l'austérité pleine d'onction, la composition sobre, balancée et savante de Fra Bartholoméo, le frappant, il n'hésite pas à y reconnaître des qualités qui lui manquent, il écoute les enseignements du dominicain inspiré, et compose l'admirable *Vierge au Poisson* de Madrid. Comme tous les grands génies, il prend son bien où il le trouve, il entre dans le domaine commun et y met du premier coup en lumière une saillie inconnue jusque-là, et à laquelle il donne toute sa valeur. Les idées n'appartiennent à personne; l'expression les met en valeur et les frappe d'une marque indélébile. La comparaison des deux *Sposalizzio* en est une preuve de plus.

Le *Saint Jérôme dans le désert* signé en lettres d'or à moitié disparues, *Petrus Perusinus pinxit*, est la répétition, dans des dimensions plus grandes, du tableau du Louvre numéro 449. A droite du spectateur, saint Jérôme agenouillé, un chapeau de cardinal à ses pieds, est tourné vers la gauche. Dans le coin à gauche, le crucifix qu'adore le saint anachorète. Bien qu'il soit dans un triste état, il est encore facile de reconnaître la touche du Pérugin dans ce tableau ; tandis que celui du Louvre, justement classé sous la dénomination *Manière du Pérugin* est regardé comme une œuvre d'école ou de quelque élève.

Vasari nous dit que, vers 1494, le Vanucci « avait fait à Flo« rence, dans l'Église de San Gallo, un tableau de *Saint Jérôme* « *en pénitence*, qui se trouvait de son temps à Saint-Jacques, hors « des murs. » Les annotateurs de la dernière édition de Vasari ajoutent qu'ils ignorent ce qu'il est devenu. D'un autre côté, le père Dan, dans la *Description de Fontainebleau* (1642), cite parmi les œuvres du cabinet du roi, un *Saint Jérôme en pénitence*, que l'on retrouve dans l'*Inventaire* de Lépicié, de 1752. Or, comme l'inventaire des tableaux envoyés aux musées de province, en 1804, indique le *Saint Jérôme* de Caen comme faisant partie de l'ancienne collection, il est très-probable que la composition citée par le père Dan et celle du musée de Caen ne font qu'un, et qu'elle aura été transportée de Saint-Jacques hors des murs en Erance, à la suite des campagnes de Louis XII en Italie. Telle qu'elle est,

c'est un Pérugin en mauvais état, assez ordinaire, mais c'est un Pérugin authentique.

Sans pouvoir mettre de nom sur le *Christ au tombeau*, d'un sentiment très-élevé, et d'un style dont la naïveté n'exclut pas la science, je crois, comme M. de Chennevières, qu'il est impossible de ranger cette œuvre dans l'école de Venise. L'influence de l'école ombrienne, antérieure à Raphaël, s'y fait évidemment sentir ; c'est dans ce groupe qu'il faudra chercher l'auteur de ce panneau.

Il me paraît difficile de révoquer en doute l'authenticité de deux des quatre Véronèse. C'est fâcheux, car on n'emporterait pas une haute idée de ce roi des décorateurs, s'il fallait le juger d'après les tableaux de Caen. Le plus important, la *Tentation de saint Antoine*, n'est pas le meilleur. Le sujet se comprend mal. Tout le le monde n'est pas forcé de connaître les détails de l'épreuve subie par le patron des anachorètes. Puis, l'effet général manque de cet éclat que l'on est habitué à trouver dans les tableaux les plus ordinaires de Véronèse. Seule, la femme de gauche rappelle ces blondes et grasses vénitiennes qui traversent comme des reines les compositions de Caliari. Les figures vues à mi-corps sont un peu plus grandes que nature. On trouve une eau-forte de ce tableau par M. Villot, en tête de la monographie de M. de Chennevières. L'infériorité de cette composition est précisément ce qui en constitue l'intérêt. Exécutée à Mantoue pour un concours, avant les premières peintures de Venise, datant de 1555, lorsque le Véronèse pouvait avoir vingt-sept ans ; on comprend que sa main ne fût pas encore très-habile, que son œil et son imagination ne fussent pas entièrement ouverts, et qu'elle ait gardé l'empreinte d'un talent qui débute. La *Tentation de saint Antoine* est donc intéressante bien plus pour l'historien qui veut calculer le chemin parcouru entre cette tentative et les *Noces de Cana*, que pour l'artiste, auquel il ne faudrait pas la donner pour modèle. C'est un curieux, plutôt qu'un beau tableau.

La *Judith*, provenant du cabinet du roi, où elle était entrée lors de l'acquisition Jabach, est traitée dans une gamme plus argentée, plus véronésienne, et me paraît préférable. Mais ce n'est pas encore là une œuvre devant laquelle il faille s'extasier. En outre, je la crois très-détériorée.

Bien que gravée dans la *Galerie du Palais-Royal*, et précédemment, dans le recueil dit de *Crozat*, le *Départ des Israélites de*

l'Égypte ne me semble pas de Paul Véronèse. Ou c'est un tableau d'école, ou il a été tellement modifié par des repeints successifs, qu'il est bien difficile d'y retrouver la main du grand peintre vénitien. Il servait de dessus de porte à l'appartement de la duchesse de Chartres, et c'est cet encastrement qui l'a conservé. S'il n'avait été que simple cadre suspendu et mobile, il eût subi le sort de la riche collection d'Orléans, qui fut vendue à Londres en 1794.

La *Descente de la croix* du Tintoret, de forme octogone, est l'esquisse d'un plafond ; les raccourcis des figures l'indiquent suffisamment. Elle est enlevée d'une main hâtive, audacieuse, d'une imperturbable sûreté, et porte l'empreinte des qualités du maître. Malheureusement, le temps et la main des hommes n'ont pas eu pour elle le respect qu'elle méritait. Lépicié, dans son catalogue de 1754, se plaint déjà de sa mauvaise conservation. Elle faisait partie, à cette époque, du cabinet du roi.

Je ne discute pas l'attribution de la *Sibylle d'Erythrée* à Orazio Lomi, dit Gentileschi, ce peintre florentin de la décadence, qui a beaucoup peint à Gênes et en Angleterre, où il alla mourir. A cette époque, et avec un pareil cosmopolitisme, il était bien difficile de garder une personnalité un peu tranchée. Le livret le déclare authentique, et je ne vois aucune raison de le contredire. J'aurais souhaité seulement qu'il indiquât sa provenance.

Mercure et Argus, de Strozzi, est un tableau digne d'une mention, surtout à cause de la figure d'Argus, dont le mouvement est large et d'un bon dessin. Quant à la *Naissance de la Vierge*, de Feti ; à l'*Homme faisant la figue*, de Cerquozzi, ils sont ordinaires tous deux : c'est tout ce que l'on en peut dire.

Le musée possède une esquisse d'un artiste peu connu en France, du dernier des coloristes vénitiens, d'un peintre qui est à Véronèse ce que Goya est à Velasquez, de Tiepolo, dont le Louvre n'a rien. Léguée par M. Lefrançois, cette esquisse représente un *Ecce Homo;* elle est exécutée dans cette gamme claire, coloriée et fine, dans ce dessin piquant, expéditif, mélangé de hardiesse et de mauvais goût, mais amusant toujours, et qui reste profondément gravé dans la mémoire dès qu'on en a vu un seul spécimen. Autant qu'il m'en souvient, une église de Venise, je ne sais plus laquelle, le Gésu, je crois, possède un *Ecce Homo*, dont la toile de Caen doit être la première pensée ; cependant, je ne l'affirmerais pas.

La *Réception des cordons bleus*, de Pannini, est une esquisse

d'une touche spirituelle et légère, d'une couleur gaie et charmante. Dans un premier travail sur le musée de Caen, publié en 1859, j'en avais contesté l'authenticité. Un peu plus expérimenté aujourd'hui, je ne fais aucun scrupule d'avouer mon erreur et de rendre à Pannini ce qui appartient à Pannini. Que représente cette toile? Je ne sais. Le livret y voit une réception de chevaliers du Saint-Esprit, et la composition lui donne évidemment raison. Mais bien que Pannini ait été nommé membre de notre académie de peinture en 1732, ce n'est pas une raison pour qu'il soit venu en France; et, s'il n'est pas venu en France, comment a-t-il pu peindre une cérémonie qui ne se faisait qu'en France, à Versailles ou aux Grands-Augustins de Paris? Or, on connaît la décoration de ces deux églises vers 1732, et l'esquisse de Caen n'en reproduit aucune. Le cardinal de Polignac, dout Pannini a illustré le séjour à Rome, a-t-il, pendant son ambassade, remis le cordon bleu à quelques Romains, et Pannini aurait-il fait une esquisse de cette cérémonie? C'est possible. Alors l'église où se passe la scène serait Saint-Louis des Français. C'est encore fort possible. C'est là, au reste, une question très-secondaire. L'important est que ce soit un Pannini charmant et authentique.

Il est assez difficile de dire si l'attribution du *Couronnement d'épines* à Ribera est exacte, placé comme il l'est, un peu haut. Le bourreau de droite offre des ressemblances avec les tortionnaires farouches du peintre de Xativa; mais le Christ est bien pâle et bien innocent pour lui. Pour voir la touche, cette véritable signature d'un tableau, il faudrait l'examiner de près, et cela n'est malheureusement pas possible. Il en vaudrait cependant la peine.

École hollandaise. — Le nom de Lambert Zustris me servira de transition naturelle entre les écoles d'Italie et l'école hollandaise. A propos des deux tableaux du musée de Lille, j'ai résumé ce que l'on sait de plus précis sur cet artiste; et cela se borne à peu de chose. J'y renvoie ceux qui s'intéressent à ces recherches biographiques. Le *Baptême de Jésus-Christ* est encore le meilleur document que je connaisse. C'est un très-bon tableau, d'un ton clair et argentin, mais un peu pâle, et dont les figures, comme le paysage, rappellent l'école de Venise, le Titien, si l'on veut, chez qui avait étudié Zustris. Il est admirablement conservé, et, ce qui achève d'en faire un document peut-être unique, signé tout au long

Lambertus de Amsterdam pinxit. Certainement de la même main que *Vénus et l'Amour* du Louvre, numéro 587, dont l'attribution à Zustris n'a jamais été contestée, il résulte de ce rapprochement que Lambert Zustris et Lambert d'Amsterdam ne sont qu'un seul et même personnage. Maintenant qu'y a-t-il de commun entre Lambert Lombard, Lambert Susterman, Lambert Suavius et Lambert Zustris? Est-ce un même personnage sous des sobriquets différents ? Sont-ce plusieurs artistes? C'est ce que de prochaines découvertes ne manqueront pas de nous apprendre. Ce tableau, donné en 1804, et indiqué sur l'inventaire du Louvre comme faisant partie de l'ancien cabinet du roi, a été successivement signalé ou décrit par Félibien, Florent le Comte et Lépicié. Les relations entre les Provinces-Unies et la sérénissime république étaient plus fréquentes, plus nombreuses au quinzième et au seizième siècle, qu'on ne le croit généralement. Au moins, pour l'histoire de l'art, chaque jour apporte une preuve de plus à l'appui de cette assertion. En fouillant le sol de l'histoire, on s'aperçoit que les racines de Rembrandt touchent à Titien, Zustris est une ces racines. C'est un éloge pour tous trois.

Ce n'est pas à Venise qu'il faut chercher les affinités d'un contemporain de Rembrandt, également peintre de portraits, de Bartholome van der Helst. S'il fallait lui trouver des ancêtres, on les rencontrerait chez les portraitistes florentins de la seconde moitié du seizième siècle, autour des Bronzino. Quoi qu'il en soit, son *Portrait de femme* est excellent, un peu froid, comme tout ce qu'a produit sa brosse, mais fin, élégant, d'un modelé habile et puissant, plein de caractère, et si sobre de lignes que cela touche presque au style. C'est une femme de cinquante ans, de grandeur naturelle, vue à mi-corps. Elle est assise, les mains croisées, tenant un éventail de la main gauche. Son vêtement est noir, sauf une fraise à grands tuyaux qui encadre la tête. C'est une de ces grandes matrones hollandaises dont les pères ont fait reculer Philippe II, et dont les fils tiendront tête à Louis XIV.

Une *Poule avec ses poussins*, de Hondekotter, est une œuvre peu importante comme dimension, mais d'une exécution souple, ferme, vivante, et qui serait remarquée partout. Je ne me rappelle d'égal en mérite que le Hondekotter du musée de Cassel.

Je n'en dirai pas autant des *Insectes et papillons*, d'Otto Marcellis. Le fond du tableau est tellement noir que les papillons

blancs voltigeant sur des fleurs paraissent des déchirures de la toile ou des taches blanches. Le livret fait remarquer que, bien qu'attribuée à Otto Marcellis par l'*Inventaire* du Louvre, cette toile est signée du monogramme *F. V.* C'est ce qui l'a fait très-sensément attribuer par M. de Chennevières à Verendel, le minutieux imitateur des minuties d'Abraham Minjon.

Indiquons enfin, pour clore la liste des Hollandais au musée de Caen, un joli *Paysage* de Frédéric Moucheron, le père d'Isaac, moins connu et moins habile que son fils.

École flamande. — Elle s'ouvre par un tableau gothique, *la Vierge et trois saintes*, attribué à Albert Durer. Ce nom, que le livret répète d'après l'*Inventaire* du Louvre, est une erreur. Cette touche lourde, ce coloris exagéré, n'ont rien de commun avec la manière d'Albert Durer, avec ses contours gonflés, mais toujours savants, toujours pleins de caractère, de vie et d'originalité. On peut remarquer une différence notable entre les figures des personnages et les détails des costumes. Les premières sont traitées d'une façon dure et lourde; les secondes, au contraire, sont rendues très-finement, par une main très-expérimentée, et rappellent les belles broderies d'orfévrerie dont van Eyck, Rogier van der Weyden, Stuerbout, Gérard de Gand, Juste d'Allemagne parfilaient les bordures des vêtements de leurs vierges. C'est à croire que deux mains différentes y ont travaillé. Je ne saurais mettre de nom sur ce tableau. J'y verrais une imitation des vieux maîtres flamands faite dans la première moitié du seizième siècle, probablement par un Allemand, peut-être un élève d'Albert Durer, mais je crois difficile de le laisser à ce nom. L'*Inventaire* du Louvre était plus sage quand il l'enregistrait sous l'indication vague: «Cru d'Albert Durer.»

Bien qu'attribué à Franck Floris, le *Portrait d'une femme âgée* m'a paru postérieur de trente ou quarante ans à la mort de ce peintre (1570), c'est-à-dire fait dans les premières années du dix-septième siècle. C'est une bonne peinture, sans charme, mais non sans mérite.

Arrivons maintenant, et sans artifice de transition, au grand maître des Flandres, à Rubens. Le *Melchisédech offrant du pain et vin à Abraham* est magnifique. Il est superflu de louer en détail cette œuvre de ce puissant et fertile génie. Le sujet lui plaisait : il l'a soigneusement étudié, témoin trois ou quatre dessins ou es-

quisses cités par M. van Hasselt. Dans le tableau de Caen, la scène se passe sous un péristyle dont le centre s'ouvre en arcade et laisse entrevoir un fond de ciel et de paysage. Le grand-prêtre et sa suite sont rangés à gauche, Abraham et ses serviteurs à droite. En habillant le patriarche en Romain du dix-septième siècle, en l'appuyant sur une haute canne de bourgmestre, Rubens n'a pas songé à ce que l'on appelait il y a trente ans la couleur locale. Il faut l'en féliciter. Personne ne pense à ce détail devant cette composition si facilement ordonnée, devant ce dessin si fier, si énergique, devant cette couleur éclatante, parfumée, pour ainsi dire, qui inonde l'œil de son harmonieux rayonnement.

M. van Hasselt, dans son catalogue de l'œuvre de Rubens, cite (n° 46, page 230) un *Melchisédech donnant du pain et du vin à Abraham* comme figurant au musée de Hesse-Cassel. J'ai souvent visité ce musée, et rien, ni dans mes souvenirs, ni dans mes notes, ni dans le catalogue, ne vient confirmer cette assertion. D'un autre côté, l'*Inventaire* du Louvre contient cette note catégorique : « Remis le 9 septembre 1815, aux commissaires de Cassel, la *Dis-* « *tribution de pain à des soldats.* » Il est clair que le *Melchisédech* de Caen et la *Distribution de pain à des soldats* ne font qu'un. Comment donc expliquer la présence du *Melchisédech* à Caen et l'absence de ce tableau à Cassel, malgré la note non moins catégorique de l'*Inventaire ?* Je l'ignore ; mais je puis affirmer qu'il n'y a rien de pareil à Cassel. Envoyé à Caen en 1804, le tableau très-probablement y aura été oublié dans la précipitation de la victoire ; et la note de l'*Inventaire* du Louvre ne prouve que l'intention de le rendre, mais non le fait même. Il y est bien, qu'il y reste. Il a été admirablement gravé par Witdouck en 1638.

En comparant ce chef-d'œuvre au *Portrait d'homme décoré de l'ordre d'Angleterre*, il est facile de voir que ce portrait n'est pas de Rubens. Ce n'est ni sa touche, ni sa couleur ; mais ce n'en est pas moins une belle œuvre, agréable à contempler. Le personnage nu à mi-corps, de grandeur naturelle, est tourné vers la droite. Il est plus facile de dire de qui n'est pas une œuvre que de dire de qui elle est. Je crois cependant qu'en l'attribuant à quelques-uns de ces artistes qui, comme Daniel Mytens l'ancien, après avoir subi l'influence de Rubens, étaient allés porter leurs facilités à Londres et y travaillaient avant l'arrivée de van Dyck, l'on ne sera pas éloigné de la vérité. Ce Daniel Mytens, qui a eu un frère

et un fils également peintres de portraits, naquit à La Haye et mourut postérieurement à 1656.

En 1859, ayant examiné trop superficiellement ce portrait, j'assurais que l'ordre porté par le personnage n'était pas celui de la Jarretière, mais celui de Saint-Michel. C'était une erreur que le rédacteur du livret s'est donné la peine de relever. Je persiste à ne voir là ni une œuvre de Rubens ni le portrait de Jacques Ier; mais je ne doute plus que le personnage soit décoré de l'ordre de la Jarretière. Qui est ce personnage? Évidemment un Anglais. C'est une recherche à faire. Le directeur de la *Galerie nationale des portraits*, à Londres, pourrait fournir d'utiles renseignements à cet égard.

L'élève de Rubens, Jordaens, est représenté par le *Portrait d'un mendiant*, tête d'étude d'après quelque modèle, bien vivante, d'un modelé vigoureux, mais d'un ton blanchâtre qui peut faire douter de son authenticité. On peut lire, dans les *Observations* de M. de Chennevières, la lettre écrite à propos de cette étude par M. Elouis au baron Denon, le 26 octobre 1813.

D'un autre élève et collaborateur de Rubens, Sneyders, il est peu d'œuvres supérieures à l'*Intérieur d'un office*. Sur une table recouverte d'un tapis de velours rouge déborde un flot de marée, de venaison et de légumes ; à droite un chevreuil suspendu au mur ; derrière la table un jeune homme agace un perroquet aux mille couleurs; fond de paysage. Il est difficile de rassembler des couleurs plus diverses et plus éclatantes ; il est impossible de les grouper plus habilement, de les rattacher par un lien plus harmonieux. Le cygne blanc sert naturellement de centre et de lien à tout ce mélange de couleurs, et il semble qu'en glissant sur son duvet et en rejaillissant de tous côtés, la lumière en ait pris la douceur et l'éclat. Que l'on compare à l'*Intérieur d'un office* les deux tableaux de son élève et imitateur Paul de Vos : *Chasse aux ours*, *Cheval dévoré par les loups*, et, tout en rendant justice à la science du dessin et à l'énergie du mouvement, on comprendra quelle magie la couleur jette sur la plus indifférente composition. Quoi de plus banal qu'une table chargée de victuailles? Quoi de plus émouvant qu'une bête féroce se défendant contre les attaques de l'homme? Et pourtant l'*Intérieur d'un office* attirera beaucoup plus que la *Chasse aux ours* et que le *Cheval dévoré par des loups*.

Gérard de Lairesse a un tableau incontestable : *Conversion de saint Augustin*, venant de Liége, où Gérard a tant travaillé pour les archevêques, et envoyé à Caen en 1804. L'évêque d'Hippone est assis au centre de la toile, sous un arbre, tourné à gauche, la tête renversée par l'extase. Il a son chien auprès de lui. A gauche, fond de paysage et ville. Dans le ciel, un ange planant sur saint Augustin. Le saint est drapé dans son manteau ; mais à la façon dont les plis de son manteau sont disposés, il a l'air vêtu à la moderne et ressemble beaucoup plus à un élégant de Bruxelles ou d'Amsterdam courant le guilledou, qu'à un docteur chrétien agité par le Verbe divin. Ce doit être un portrait. La tête du reste est d'un beau sentiment, mais, comme tout le tableau, manque de transparence et de lumière. Il faut de l'attention pour la remarquer. Le personnage est un peu moins grand que nature.

Malgré la grande réputation dont a joui pendant cent-soixante ans le *Vœu de Louis XIII*, de Philippe de Champagne, il faut avouer que c'est une œuvre médiocre d'un artiste qui en a fait plus que de chefs-d'œuvre. Cette réputation s'appliquait plutôt au fait rappelé par cette toile qu'à la toile même. Dans sa biographie de Philippe de Champagne, Guillet de Saint-Georges nous apprend « qu'il fit par l'ordre de Louis XIII le grand tableau qui est dans « l'église Notre-Dame, à l'opposite de l'autel de la Vierge, et qui re- « présente ce monarque revêtu de son manteau royal et à genoux « devant un Christ qu'on vient de descendre de la croix. » Tous les *Guides de Paris* du siècle dernier le citent en se confondant d'admiration. La figure du roi est ce qu'il y a de plus réussi.

Comme valeur d'art, je préfère *la Samaritaine*. Elle passe pour une des bonnes œuvres de l'artiste. C'est un tableau froid, mais bien étudié et peint avec un religieux respect. Dans le bras gauche de la pécheresse, Philippe de Champagne a tenté son tour de force de raccourci et l'a réussi. *La Samaritaine* a été gravée par Edelinck. Elle vient du couvent de Port-Royal, de la rue Saint-Jacques à Paris, où elle était placée à côté du tableau de l'autel représentant *la Cène*, maintenant au Louvre.

Je ne sais d'où vient l'*Annonciation*. Elle ne figure pas sur l'*Inventaire* du Louvre qui eût pu fournir une indication. Quant à Guillet de Saint-Georges, il cite deux tableaux de Philippe de Champagne représentant le même sujet. Le premier était placé au noviciat des Jésuites du faubourg Saint-Germain ; le second dans

la chapelle de l'hôtel Chavigny, proche Saint-Antoine. Quel est celui du musée de Caen? Je l'ignore.

Je n'indique que pour mémoire les deux *Paysages* de Boudewyns, étoffés de figures de Francis Bout. Cette collaboration est connue. Le livret prétend qu'il faut lui attribuer ces deux toiles. Je le crois, tout en faisant observer qu'elles rappellent beaucoup notre Francisque Millet.

Passons rapidement devant un grand *Paysage* avec figures de Momper, devant quatre van Bloemen, dont les deux premiers sont plus vigoureux, mais lourds et noirs; dont les deux seconds sont mieux composés, mais froids et pâles; jetons un coup d'œil à un *Paysage* de Théobald Michau, plus vigoureux que d'habitude, mais jouant toujours les Téniers dans des fonds à la Paul Brill; et ne nous arrêtons que devant deux van der Meulen, un artiste né par hasard dans les Flandres, mais Français par le talent, représentant le *Passage du Rhin*. Ce sont des esquisses plutôt que des tableaux; mais ni le Louvre, ni Versailles n'en possèdent de plus fines, de plus charmantes, de mieux composées.

École française. — Le nom du Poussin est trop glorieux pour notre école pour que l'on n'aille pas directement à lui en passant par la *Didon*, du pompeux et lourd Claude Vignon. J'attribuerais cette toile au fils plutôt qu'au père; à un des fils, car Claude Vignon, qui n'eut pas moins de trente-quatre enfants de ses deux femmes, eut trois fils qui furent des peintres plus ou moins médiocres. Elle est peinte d'après le dessin de Vignon pour l'ouvrage du P. Lemoyne, *les Femmes fortes*. Guillet de Saint-Georges, qui relève tous les ouvrages de Vignon, n'en indique aucun pouvant se rapporter à la *Didon*, bien qu'il cite expressément ces dessins. Si Vignon eût exécuté un tableau d'après ces dessins, bien certainement son scrupuleux biographe n'eût pas manqué de le mentionner.

Il était naturel que Caen possédât une œuvre d'un des plus glorieux enfants de la Normandie, et le musée central n'a été que juste en lui envoyant la *Mort d'Adonis*. Cette toile a tous les droits possibles à un scrupuleux et respectueux examen. On y retrouve les qualités de style, de touche et de ton qui, quelques années plus tard, après le séjour de Rome, devaient élever le Poussin au rang des princes de l'art. Au premier abord cependant, elle

déplaît, sans doute à cause de cette préparation rouge qui a repoussé sous les couleurs et les a confondues dans une teinte opaque peu agréable. Mais, quand on a surmonté cette première impression, on est vite frappé par le beau style et le grand caractère de l'Adonis étendu au milieu de la composition, et du fleuve accoudé à gauche. Ce tableau offre, en outre, ceci de curieux, qu'il a été exécuté en 1623, lorsque le Poussin, alors âgé de vingt-neuf ans, logeait chez le Marini, qui l'employait à faire des dessins pour son poëme d'*Adonis*. Il est, par conséquent, dans sa première manière, sa manière vénitienne, du même temps que *Mars et Rhea Sylvia* du Louvre. La *Mort d'Adonis* figurait autrefois dans le cabinet du roi à Versailles. Elle est enregistrée sur les *Inventaires* de Bailly (1710) et de Durameau (1784).

On ne songerait pas à s'arrêter longtemps devant le *Baptême de Jésus-Christ*, de Lebrun, si, par un singulier hasard, ce tableau, commandé pour Caen, en 1670, par Huet, évêque d'Avranches, n'était revenu, après cent trente-cinq ans, dans la ville pour laquelle il fut exécuté. La préface du livret reproduit le passage que Huet lui consacre dans son livre des *Origines de Caen*, et M. de Chennevières en avait déjà raconté l'histoire dans le premier volume de ses *Peintres provinciaux*. Malgré le cas que Lebrun faisait de cette composition, je lui trouve beaucoup des défauts du maître et bien peu de ses qualités : dessin commun, couleur lourde, composition pompeuse sans élévation, style académique par excellence.

Une autre illustration normande, Jouvenet, qui n'est représenté, à Caen, que par des toiles de petite dimension, mérite quelque attention. L'*Inventaire* Bailly indique la jolie esquisse d'*Apollon et Thétys* comme figurant à Trianon en 1710. Le *Saint Pierre guérissant les malades* dénote plus d'énergie que l'on n'en rencontre d'habitude chez Jouvenet. Mais ce qui ressort surtout de cette toile, c'est un sentiment de la facilité poussée au suprême degré ; je dis d'une facilité intelligente, clairvoyante, soumise à un esprit bien doué, le servant bien sans chercher à le dominer. Tout est facile dans le *Saint Pierre*, la composition, le dessin, la couleur. Jouvenet, avec Lemoine, me paraît placé sur l'extrême limite qui sépare le talent du génie. Ils sont si agiles qu'on leur croit des ailes.

Le Christ guérissant les malades, de Dulin, n'a pas d'autre

mérite que celui d'une imitation de Jouvenet; aussi ne m'y arrêté-je que pour dire qu'il fut exécuté vers 1705 par l'artiste, à son retour de Rome, pour l'hospice de la Charité de Paris.

En se contentant de mentionner avec éloges le *Portrait d'un magistrat*, que le livret, à qui j'en laisse la responsabilité, attribue à Claude Lefebvre; le *Siége de Besançon*, par Martin des Batailles, le *Portrait de Marie Cadesne*, femme du sculpteur Desjardins, fort bon portrait de Rigaud, dont je me reproche d'avoir douté jadis; on aura fait pour ces œuvres tout ce qu'elles méritent.

On pourrait croire que *Roland apprenant les amours d'Angélique et de Médor*, de Louis Galloche, est son tableau de réception à l'Académie, si l'on ne savait qu'il fut reçu sur *Alceste rendue à Hercule*, placé maintenant au Louvre (216). La dimension du cadre et la disposition du sujet peuvent entretenir l'erreur. Ce tableau n'a pas d'autre intérêt que d'être signé *L. Galloche P.* 1733. J'ai vainement cherché sa provenance. L'*Inventaire* du Louvre ne la donne pas, et Gougenot n'en parle pas non plus dans sa biographie de Galloche. Ce n'est pas un bien grand malheur.

Le peintre de portraits, Robert Tournières, est une des célébrités de Caen. Il y est né en 1669; il y est mort en 1752. Il est donc assez naturel que le musée se soit efforcé de posséder quelques-unes de ses œuvres. Par un heureux hasard, ce sont des œuvres d'un certain mérite. Des deux que j'ai notées le *Portrait d'un magistrat* est joli, mais ordinaire; quant au tableau intitulé: *Chapelle et Racine*, il serait remarqué partout par son exécution fine, précise et spirituelle. Il est d'autant plus curieux, qu'à ma connaissance Tournières a rarement fait autre chose que des portraits.

Dans ses excellentes *Observations*, M. de Chennevières hésite à voir dans le sujet représenté l'aventure fausse ou vraïe que la tradition attribue à Racine et à Chapelle. Je ne partage pas les doutes de mon cher et savant collègue. J'ai examiné attentivement ce joli tableau, et j'ai cru reconnaître dans le geste d'un des personnages qui foule Aristote et les classiques à ses pieds, dans la ressemblance de l'autre avec la figure bien connue de Racine, des présomptions en faveur de l'opinion du livret. Je crois que, jusqu'à preuve certaine du contraire, on fera bien de laisser à ce tableau le titre qu'il porte. Mais là où le livret se trompe, c'est quand il dit que « ce tableau est contemporain des deux poëtes. » Le premier dictionnaire biographique l'eût détrompé à cet égard. Si

Tournières avait trente ans à la mort de Racine, il en avait dix-sept à la mort de Chapelle (1686), et il est évident qu'à cet âge il ne pouvait exécuter une œuvre comme celle-là. A toute force on peut dire que Tournières était contemporain des deux poëtes, mais non pas son tableau, ce qui est bien différent. Enfin M. de Chennevières avait également démontré, par la reproduction de l'acte mortuaire de Tournières, que, décédé le 18 mai 1752, à l'âge de quatre-vingt-deux ans dix mois, il devait nécessairement être né en juillet 1669. Pourquoi le livret le fait-il naître en 1668? Si ce n'est pas dans un catalogue du musée de Caen que l'on trouvera des renseignements précis sur les artistes caennais, où faudra-t-il les chercher?

C'est un curieux tableau que celui qui porte le numéro 177, curieux et intéressant, puisqu'il est encore l'œuvre, pour une moitié du moins, d'un artiste caennais, Blin de Fontenay. Il représente, au milieu d'une guirlande de fleurs, une jeune et jolie femme minaudant, les cheveux poudrés, les joues fardées, l'œil brillant et à laquelle un petit nègre présente une corbeille de fleurs. Les deux attributions du livret ne peuvent être révoquées en doute. Les fleurs de la guirlande et de la corbeille sont de Blin de Fontenay : cela est sec et habile ; le portrait porte dans chaque touche la signature d'Antoine Coypel, le peintre de prédilection et l'ami du Régent. Mais est-ce bien, comme l'assure le livret, M[me] de Parabère que Coypel a voulu représenter? Je ne le pense pas, et voici pourquoi. Le caennais Blin de Fontenay est mort le 12 février 1715 ; or, comme la liaison du Régent avec Madeleine de la Vieuville, comtesse de Parabère, jusque-là parfaitement inconnue, ne commença qu'en 1716, après la mort du comte de Parabère, il me paraît difficile d'admettre que deux artistes de talent se soient réunis pour peindre une femme dont la réputation ne commença qu'après la mort de l'un d'eux. En second lieu, la tête de Caen ne rappelle en aucune façon le portrait de Santerre, maintenant à Versailles, et dans lequel la tradition veut que M[me] de Parabère, sous la figure de Minerve, conseille le Régent. Si l'une de ces œuvres, celle de Santerre, est bien réellement le portrait de la jeune comtesse, l'autre, celle de Coypel, ne l'est évidemment pas. Une copie de celui-ci, par M. Naigeon, figure maintenant au musée de Versailles, et cette place honorable ne contribuera pas peu à perpétuer l'erreur que je signale.

C'est un très-beau, très-bon et très-capital tableau que celui d'Oudry, représentant une *Chasse au sanglier.* Il est réussi dans toutes ses parties, clair dans les lumières, énergique de mouvement, vigoureux de ton, dessiné avec cette science, cette facilité que Desportes seul a égalées, digne en un mot de faire vis-à-vis à la *Table* de Sneyders. C'est un des meilleurs tableaux d'Oudry et une des perles du musée de Caen. Il est signé *J. B. Oudry*, 1748, et figura au salon de la même année. « On se rappelle entre autres « avec un nouveau plaisir, dit Gougenot dans sa vie d'Oudry, la « *Laie avec ses marcassins, attaquée par deux dogues de forte race.* « Ce tableau saisissait par la vie, l'action et le mouvement que l'on « y admirait. » Fait pour être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins, il y resta jusqu'en 1811, époque à laquelle il fut envoyé à Caen.

Salomon devant l'arche, pourrait passer pour un Berthélemy, un Durameau, ou un Taillasson. Cela n'a pas d'intérêt. C'est un Lesueur, comme le dit le livret, non pas un Eustache, grand Dieu! mais bien un Nicolas Blaise, né en 1716 et mort en 1782, à Berlin, où il avait été appelé par Frédéric II pour diriger l'académie de peinture. C'est avec ce tableau que ce Nicolas Lesueur, nullement parent du grand Eustache, remporta le second prix à l'Académie, en 1745. Il était fils de Nicolas Lesueur, graveur sur bois et facsimiliste d'un certain talent, dont on peut voir de remarquables gravures dans le recueil de Crozat.

Le livret continue à donner sans hésitation à Vien, le maître de David, une toile assez médiocre : *Tithon et l'Aurore*, bien qu'une gravure de Benoît, reproduisant ce tableau, le dise expressément l'œuvre de Julien de Parme, né en 1736 et mort en 1796. Il eût dû donner les raisons qu'il a de persister dans cette attribution, si tant est que *Tithon et l'Aurore* vaille la peine qu'on recherche sa paternité.

Après avoir cité un *David triomphant*, d'une belle couleur, signé et daté : *Lagrénée le jeune* 1780; un *Lever de Vénus*, bien hardi pour un Robert Lefebvre; une bonne étude : *La Fraude*, par Hennequin; *Achille jurant de venger la mort de Patrocle*, du baron Gérard, grand tableau inachevé auquel l'artiste a songé pendant près de trente ans; qu'il a pris, quitté, repris, qui lui a coûté bien des efforts, bien des veilles, bien de la contention d'esprit, et qui fera moins pour sa gloire que tel portrait exécuté en trois jours;

j'aurai indiqué, je crois, sans crainte d'être taxé d'oubli, toutes les œuvres saillantes que contient le musée.

Je ne puis que répéter, en terminant, ce que je disais en 1859 : Par l'importance des œuvres qu'il contient, par la beauté de quelques-unes, le musée de Caen tient une des premières places dans les collections de province. Les Caennais le savent, du reste, et se montrent fiers d'une collection que les envois du gouvernement et les acquisitions de la ville augmentent et complètent d'année en année.

Juillet 1861.

Bibliographie. *Notice des tableaux composant le musée de Caen*, par M. G. Mancel. — Caen, A. Hardel, 1851.

Notice des tableaux composant le musée de Caen, par M. G. Mancel. Troisième édition. — Caen, E. Poisson, 1861.

Observations sur le musée de Caen et sur son nouveau catalogue, par Ph. de Chennevières-Pointel — Argentan, Barbier, 1851.

MUSÉE HENRY, A CHERBOURG

Comme les musées de Montpellier et d'Orléans, celui de Cherbourg doit son existence à la libéralité d'un particulier. — C'est une propriété exclusivement communale, où l'État n'entre pour rien, chose rare en France. En 1833, un marchand de tableaux devenu expert du musée du Louvre, M. Thomas Henry, que se rappellent encore quelques vieux amateurs, offrit sa collection à la ville où il était né. Cette collection était curieuse et nombreuse. Elle avait été formée lentement de 1810 à 1830, au milieu des hasards des ventes publiques, où l'œil exercé de M. Henry le guidait. Lié, en outre, avec la plupart des artistes de son temps, il avait rencontré plus de facilités qu'un autre pour se procurer leurs œuvres. En 1834, la ville accepta le don, et le musée fut solennellement ouvert le 29 juillet 1835. Ajoutons à l'honneur du donateur qu'il refusa obstinément toute marque de gratitude de la part de ses concitoyens. La seule façon dont ils purent lui prouver leur reconnaissance fut d'attacher son nom à son legs.

Le musée occupe une salle convenablement disposée au second étage de la mairie, et compte 163 tableaux d'après le livret publié à l'époque de l'ouverture et encore le seul existant.

Une observation qui frappe en entrant c'est l'aspect terne et blanchâtre de la plupart des toiles. Cela tient à l'habitude qu'avait M. Henry de se servir d'un vernis à la cire vierge, persuadé que cette composition était plus efficace que les vernis ordinaires. L'expérience a prouvé le contraire. Après trente ans, son vernis à la cire adhérant mal sur des peintures à l'huile, plus sensibles que d'autres aux modifications de la température, s'est écaillé et pulvérisé absolument comme un vernis ordinaire. Seulement il s'est écaillé en une poussière blanchâtre comme de la sandaraque ou de la colophane. De là cette teinte mate et enfarinée qui ne

prévient pas en faveur des tableaux. Que l'on surmonte cette première impression, l'on n'y perdra pas.

Écoles italiennes. — Elles sont pauvres, il est inutile de le dire. Mais si pauvres qu'elles soient, je préfère cette indigence à une richesse qui se composerait des peintres italiens de la décadence si fort en faveur à l'époque où M. Henry formait sa collection. Avoir su résister en 1820 à l'engouement pour les Carle Maratta, Luca Cambiaso, Matias Preti, Tempesta et *tutti quanti* est une preuve de goût dont je sais un gré infini au modeste collectionneur.

Sous le numéro 8, sans titre, nous trouvons un joli fragment de prédelle de l'école florentine du quatorzième siècle. N'étant pas hagiographe, je ne saurais dire quel saint et quel fait de la vie de ce saint il représente. En voici la description exacte : au milieu de la composition le personnage principal, nimbé, vêtu en berger et gardant des moutons noirs et blancs, est assis dans une prairie et pleure, la tête cachée dans ses mains. A gauche, appuyé sur une maison rose, un homme debout, le bras en écharpe, le contemple avec compassion. A droite, à l'horizon, une caverne où l'on aperçoit un ermite. Dans l'herbe, des sauterelles et des papillons. Je ne saurais donner de nom à ce fragment composé sous l'influence certaine de Fra Angelico et pas loin de lui. Le sentiment est moins éthéré et moins pur, le ton plus accentué, les empâtements plus marqués : on sent un praticien plus expert et une foi moins naïve. Le musée Napoléon III contient, sous le numéro 98, un *Fragment du Jugement dernier* évidemment de la même main. Il est classé sous la dénomination d'*École de Fra Angelico.*

La Mise au tombeau, attribuée à Fra Angelico, n'est pas du divin maître de Fiesole, et ne rappelle en aucune façon, ni lui, ni ses élèves, ni même son école. Son exécution est un mélange de l'influence d'Andrea del Castagno et d'Ambrosio Borgognone. Les têtes de la Madeleine et de la Vierge sont fort belles.

Sous les numéros 22 et 23, le livret enregistre deux spécimens de Panini, bien authentiques, mais sans grande valeur.

Écoles flamande et hollandaise. — A en croire le livret, le musée posséderait deux gothiques flamands rares et précieux : *une*

Madone de van Eyck; les *Trois Marie* de Rogier van der Weyden. L'examen de ces panneaux ne justifie pas cette attribution. *La Madone* est un tableau de fabrique, une espèce de chemin de la croix fait par quelque praticien, imitateur affaibli et très-postérieur de Rogier van der Weyden.

Quant aux *Trois Marie*, elles présentent un peu plus d'intérêt. C'est un gothique d'une époque déjà avancée entre 1490 et 1510. A ce moment, l'inspiration avait disparu : il ne restait plus que la manière, et qu'est-ce qu'un primitif sans l'inspiration? Comme dans beaucoup de triptyques flamands secondaires, les volets sont tellement supérieurs au panneau central, qu'ils ne semblent pas avoir été peints par la même main. Quoique fort détériorés, les volets des *Trois Marie* font naître le même doute. Ils rappellent, par leur couleur claire et douce, le Stuerbout du Louvre. Des primitifs italiens et flamands, même médiocres, dans une collection formée sous la Restauration! M. Henry était plus qu'un homme de goût : c'était un homme courageux.

Il est difficile de décider si *l'Adoration des mages*, placée beaucoup trop haut, est justement attribuée à Jordaens. Après l'avoir examinée attentivement, je le crois; mais je ne voudrais pas en répondre. Les figures sont de petite dimension et en assez grand nombre. En somme, si c'est un Jordaens, c'est un Jordaens ordinaire.

Rien n'est moins connu que la personnalité de Grief ou Griff, auquel le catalogue de Cherbourg donne le prénom d'Abraham, celui du Louvre et le dictionnaire de Bryan le prénom d'Antoine, et le dictionnaire de Siret le prénom d'Adrien. Suivant ce dernier, il y aurait eu deux artistes de ce nom : le père et le fils. Quoi qu'il en soit, Gryef faisait évidemment partie de ce groupe de peintres flamands appelés au milieu du dix-septième siècle par les palatins du Rhin pour peindre des tableaux de chasse et de nature morte dont ils ornaient ensuite les murailles de leurs palais de Dusseldorf ou de Heidelberg. Les quelques originaux de Grief dont je me souviens indiquent un artiste habile, exercé, sûr de sa main, mais chez lequel la pratique remplaçait l'invention. Les *Animaux de basse-cour* et le *Gibier mort* ont dû faire merveille vers 1650 sur les panneaux de quelque vestibule ou de quelque galerie cynégétique, entre des massacres de cerfs monstrueux et des hures de sanglier à défenses énormes. Ils sont habilement composés et habi-

lement peints, mais inférieurs au tableau de Paris, le plus beau spécimen de l'artiste. Le *Gibier mort* porte la signature *A. Grieff.*, l'A et le G formant monogramme.

L'*Assomption de la Vierge* de Philippe de Champagne ferait du tort au peintre de Port-Royal s'il fallait le juger sur cet échantillon. Il est vrai que si c'est le tableau composé en 1660 pour servir de plafond à la chapelle Tubeuf dans l'église de l'Oratoire Saint-Honoré, il doit perdre à être vu verticalement. Mais, plafond ou tableau, il est médiocre. Le musée de Marseille possède un autre tableau représentant le même sujet et peint également par Champagne. Guillet de Saint-Georges nous apprend en effet, dans la *Vie de Philippe de Champagne*, qu'il avait traité trois fois le même sujet. Le premier tableau, composé en 1629, était placé aux Carmélites de la rue Saint-Jacques ; le second, datant de 1643, à Saint-Germain-l'Auxerrois ; le troisième, peint en 1660 pour la chapelle Tubeuf, serait celui de Cherbourg.

Né à La Haye, en 1611, Adrien Hanneman fut attiré en Angleterre par le succès qu'y obtenait van Dyck. Il y arriva en 1633, et y séjourna seize ans, imitant la manière de son prototype, avec habilité, mais sans charme, et gagnant, paraît-il beaucoup d'argent. Le palais de Hampton-Court contient plusieurs portraits de lui, où l'on sent la double influence de son maître Ravesteyn et de son modèle van Dyck. Il y en avait un à l'Exposition de Manchester. En 1648, apès la mort de Charles Ier, il revint à La Haye, où il mourut en 1680, exerçant depuis 1665 les fonctions de recteur de l'Académie. Son *Portrait d'une dame hollandaise*, grand comme nature, à mi-corps, habile, mais d'une touche dure et d'un ton sans agrément, porte l'intéressante signature : *An° 1654. Ad. Anneman.* Les œuvres de ce peintre étant très-rares hors de l'Angleterre, cette signature est précieuse à ce titres.

Comme Hanneman, son compatriote Thomas Wyck émigra de bonne heure en Angleterre, où il mourut en 1686. Le joli *Intérieur rustique* qui lui est attribué rappelle Jan Steen par la disposition des figures et par le choix du sujet. Est-il de Thomas Wyck? Je ne me souviens pas suffisamment des échantillons que contiennent les collections anglaises pour discuter cette attribution. Je dois dire, toutefois, qu'il m'a paru postérieur de quelques années à la mort de Wyck. Thomas Wyck eut un fils, John Wyck, auquel j'aurais été tenté de l'attribuer, si le dictionnaire de Bryan ne m'a-

vait appris qu'il ne peignait que des chasses et des batailles à l'imitation de Wouwermans. Je laisse cette recherche à faire, si elle en vaut la peine, à des experts plus patients que moi. L'*Intérieur rustique* offre la lettre A inscrite à gauche, sur un tonneau.

Je ne saurais dire si le *Vieillard*, attribué à Victoor, est de lui ou de son compatriote et condisciple de Konninck; mais je suis certain qu'il est d'un élève et d'un sectateur de Rembrandt. Les Victoor sont aussi rares que les De Konninck en France. Je souhaite que le musée de Cherbourg en possède un spécimen.

Un joli *Portrait de Vieillard* de l'habile faussaire allemand Dietrick m'a fait penser à notre peintre Bilcoq.

École française.—Elle s'ouvre par un panneau assez ordinaire de Simon Vouet : *Cérès foulant aux pieds les attributs de la guerre.* Gravé par son gendre Dorigny, il était placé dans le petit salon précédant la galerie du château de Rueil que Richelieu fit décorer en 1633 par Simon Vouet.

Mais voici qui nous retiendra plus longtemps. Le musée de Cherborg croit posséder de l'élève de Vouet, du plus grand peintre de toute l'école française, d'Eustache Lesueur, un tableau qui, s'il n'est pas authentique, peut donner lieu du moins à de sérieuses controverses. La toile est en hauteur et peut mesurer trois mètres sur deux. Elle représente *Jésus à la porte d'un temple*, enseignant les Juifs. Figures nombreuses, grandes comme nature, en pied. A droite, au haut de l'escalier, sous le péristyle : le Christ. Un ange vole au-dessus de lui et déroule un cartouche contenant ces mots : *Venite ad me omnes.* Placé très-haut, il est impossible d'étudier ce tableau comme le mériterait sa glorieuse attribution. Voici ce que disent mes notes : « Le Christ n'a rien de saillant. L'homme « agenouillé à gauche, au deuxième plan, et tendant les mains vers « le Sauveur par un geste des disciples de la *Pêche miraculeuse*, « les deux têtes de vieillard à droite, sous le péristyle, sont dignes de « Lesueur dans ce qu'il a fait de plus pur, de plus noble et de « plus élevé ; tandis que l'homme agenouillé au premier plan et vu « de dos ne lui ferait pas honneur. Quant à la couleur, c'est bien « l'effet clair et doux que l'on admire chez le peintre des Char- « treux. Il est fâcheux que ce tableau ne soit pas descendu à hau- « teur d'appui ; on pourrait alors émettre une opinion en connais-

« sance de cause; et c'est une question qui ne manquerait pas
« d'intérêt de savoir si Cherbourg possède ou ne possède pas une
« œuvre de Lesueur. »

Voici maintenant le document que j'ai trouvé en lisant la *Vie de Lesueur* écrite par Guillet de Saint-Georges, et publiée dans les *Mémoires inédits sur les anciens Académiciens* (tome I, p. 172) : « Il avait un étroit commerce d'amitié et de conversation avec « M. de Gomberville, qui était de l'académie française, et qui a « donné au public le roman de Polexandre, celui de la jeune Alci- « diane......, etc., etc. M. Lesueur fit pour lui un tableau destiné « à l'autel d'une église de campagne. Il y représenta un sujet « tiré de l'onzième chapitre de saint Mathieu, lorsque le Sauveur « dit : Venez à moi, vous tous qui êtes chargés et qui êtes fati- « gués, et je vous soulagerai. Le Sauveur y paraît sur les degrés « du temple avec quelques-uns de ses disciples, et parle à une « troupe de Juifs. » Si ce tableau n'est pas une copie, ce dont, je le répète, je n'ai pas pu m'assurer, il me paraît bien difficile que ce ne soit pas celui cité par Guillet de Saint-Georges.

Le livret prétend que ce tableau se ressent un peu des premières études de Lesueur. D'après Guillet de Saint-Georges, il aurait, au contraire, été composé dans les dernières années de la vie de l'artiste, après l'*Histoire de saint Bruno* et le *Saint Paul à Éphèse*, vers 1653 ou 1654, Lesueur étant mort en 1655. L'on y sent en effet certaines faiblesses qui dénotent la main d'un débutant ou celle d'un homme fatigué. Ce n'est pas, tant s'en faut, une œuvre à placer à côté du magnifique *Saint Paul à Éphèse* ou de la *Messe de saint Martin*, mais c'est encore une fort belle composition, qui justifierait seule une visite à Cherbourg.

Je savais devoir rencontrer trois tableaux attribués au Poussin; et c'est principalement dans l'intention de les étudier que je me rendais à Cherbourg. Je l'ai fait en toute conscience, et je crois, sauf erreur, qu'aucun ne peut justifier cette terrible attribution. La *Vue de Rome*, payée 1,400 francs à la vente Denon, où elle figurait également au nom du Poussin, est une belle étude de fabrique, très-déterminée, très-ferme, d'une bonne couleur et d'un beau style; faite évidemment par un Français habitant Rome vers 1640 ou 1650, Guaspe ou Francisque Millet; mais il est bien difficile d'y retrouver la touche libre et inspirée, le grand carac-

tère du Poussin. Je l'attribuerais plutôt à Pierre le Maire, dit Le Maire Poussin, qui avait dû ce surnom à son intimité avec le grand peintre normand, et qui a précisément fait des vues d'anciens monuments de Rome. Le Louvre en possède deux.

Quoique inférieure à la *Vue de Rome*, la *Vierge Marie*, esquisse ovale, figures à mi-corps, quart de nature, empreinte d'un sentiment peu commun dans l'école française, se rapprocherait plutôt de la manière du Poussin. Cependant, je doute fort qu'elle soit de lui. Elle fut payée 251 francs à la vente Lapeyrière, que M. Henry dirigeait comme expert.

Quant à *Pyrame et Thisbé*, c'est un tableau curieux, mais médiocre, où le peintre, en voulant faire de la couleur, est tombé dans la violence. En le regardant, le nom de Verdier, le singe du Poussin, m'est venu plusieurs fois à l'esprit.

En somme, je ne pense pas que Cherbourg ait l'insigne honneur de posséder une œuvre du peintre des Andelys. Pour en rencontrer une, et bien authentique, nous n'aurons pas à aller si loin. Le musée de Caen satisfera pleinement notre curiosité et notre admiration.

Le plus grand peintre de portraits français, Hyacithe Rigaud, est représenté par une fort belle œuvre. Tout inconnue qu'elle est, elle peut soutenir la comparaison avec les productions les plus célèbres et les plus vantées du maître. C'est le *Portrait de Pâris de Montmartel et de sa femme* (143). Le fameux banquier est assis, de grandeur naturelle, donnant la main droite à sa femme. Celle-ci est debout, vêtue de blanc, donnant la main gauche à son mari, tandis que de la droite, par une allégorie qui dut faire beaucoup d'effet à l'époque, elle cueille un fleur d'oranger. L'œuvre m'a paru capitale et très-bien conservée. Malheureusement le vernis à la cire dont elle est couverte détruit tout l'effet du coloris de Rigaud. Il serait facile de l'enlever sans toucher à la couleur.

Si le *Portrait de Girardon* est de Joseph Vivien, à qui le donne le livret, Vivien, dans ce cas, aurait deux fois répété le même personnage, puisque le Louvre expose dans la salle des pastels le même portrait dessiné également par Vivien pour sa réception à l'Académie le 30 juillet 1701. Il est vrai que le portrait du Louvre est un pastel, tandis que celui de Cherbourg est une peinture à l'huile. Les points de comparaison manquent pour discuter l'au-

thenticité de cette attribution. Le *Portrait* de Cherbourg ressemble à un Tournières.

Je ne rappelle la mauvaise *Sainte Famille* que pour relever la signature qu'elle porte : *L. Licherie.* Les Licherie sont heureusement rares. Guillet de Saint-Georges ne cite pas celui-ci dans la vie du peintre.

C'est également pour leur signature plutôt que pour leur mérite que je signale les deux toiles d'Oudry et de Vernet. La première, *un Aigle et un Lièvre*, est signée *J.-B. Oudry*, 1749. C'est un joli dessus de porte. La seconde, tableautin sans importance, est signée *J. Vernet, Romæ* 1750.

C'est à la suite des tableaux sur Don Quichotte, de Coypel, suite qui se trouve maintenant au château de Compiègne, qu'appartient *la Tête enchantée*. Il est possible que ce soit une répétition ; je ne me souviens plus si *la Tête enchantée* est au nombre des tableaux de Compiègne, mais, si c'en est une, elle est originale. La couleur dure et comme recuite, les postures théâtrales des personnages portent avec elles leur signature. Cette suite a été souvent reproduite en tapisserie. Ce n'est pas, comme le dit le livret, Antoine Coypel, fils et élève de Noël Coypel, qui en est l'auteur, mais bien le fils d'Antoine et le petit-fils de Noël, Charles-Antoine, le troisième de cette dynastie, né en 1694, mort en 1752.

Un poêlon en cuivre rouge, un pichet en faïence vert-bouteille, une poivrière en bois, une tranche de citrouille, un poulet sur une serviette blanche ; c'est plus qu'il n'en faut pour faire reconnaître un tableau de salle à manger ou plutôt de cuisine de Chardin. Celui-ci n'a donc pas besoin de la signature : *Chardin*, 1752, pour qu'on le donne à son auteur. Je ne prétends pas qu'il soit bon ; mais il est intéressant, et d'ailleurs je ne connais pas une œuvre mauvaise de Chardin.

Chardin a eu un graveur spécial, Lépicié, dont le fils Nicolas Bernard a été loin d'égaler en peinture le talent de son père pour la gravure. Connaissant à fond toutes les règles de la couleur et du dessin, il n'a jamais fait que de la détestable peinture. Je doute qu'il ait jamais rien produit de mieux que *la Demande accordée*, gravée par Berwick. Contour précis et cerné, touche de lavis, couleur d'un blanc rosé peu agréable, mélange du genre bourgeois de Chardin et du genre larmoyant et prétentieux de Greuze. Signé *Lépicié*. Nicolas Bernard avait été agréé à l'Académie le 1er juillet

1769 sur un tableau maintenant à Vincennes. Le musée de Tours possède de Lépicié un grand tableau bien inférieur à celui de Cherbourg.

De Greuze un *Portrait de M. Denon*, directeur général des musées sous l'empire. Ce portrait n'est pas bon. Greuze avait quelque soixante-dix ans quand il le fit, et ce n'est pas de cet âge que datent ses bonnes productions; mais il est curieux et intéressant à cause du personnage, un des plus originaux de la période impériale.

De ce pauvre Lazare Bruandet *la Mare d'Auteuil* que Swebach le père — et non Édouard Swebach le fils, comme le dit le livret — a, comme d'habitude, animée de personnages à cheval. Le livret donne à Bruandet le prénom d'Éléazard, quoique le tableau soit signé : *L. Bruandet.*

Il serait curieux d'examiner de près le *Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos* de David. Voici pourquoi : en 1779, pendant son pensionnat à Rome, David peignit deux figures académiques qui, sous le nom de *Patrocle* et d'*Hector*, servirent plus tard de modèle à ses élèves. N'ayant pas trouvé d'acquéreurs à la vente faite en 1826 après sa mort, elles reparurent en 1835 sous les numéros 9 et 10. M. Berton paya 201 francs le numéro 9 (*Hector*), et le céda en 1839 au roi Louis-Philippe pour la somme de 800 fr. C'est la *Figure académique* portant le numéro 155 dans le catalogue du Louvre de 1862. Le numéro 10 (*Patrocle*) fut acquis pour 800 francs par M. de Montcalm, puis, à sa mort, par M. Collot, et figure aujourd'hui sous le numéro 100 au musée de Montpellier (catalogue de 1859). Les deux figures sont, à peu de chose près, identiques. Le *Philoctète abandonné* les rappelle beaucoup par son exécution. S'il est de David, il a dû être fait à la même époque. Mais est-ce un original, est-ce une copie? Un examen attentif du tableau pourrait seul résoudre ces questions, qui, pour David, ont de l'importance. Vu de loin, le *Philoctète* paraît original. Je souhaite qu'il le soit.

Le livret est dans le vrai quand il met le nom de Prudhon sur l'*Assomption de la Vierge*, mais il se trompe quand il prétend que c'est l'esquisse inachevée du tableau que l'auteur peignit en 1819 pour la chapelle des Tuileries. Ce tableau est maintenant au Louvre. Quant à l'esquisse, vendue en dernier lieu 12,000 francs à la vente Périer (1843), elle appartient aujourd'hui au marquis de Hertford.

Mais Prudhon, vivement préoccupé de cette composition, l'a répétée une seconde fois avec des changements. Cette répétition, où l'on voit des enfants dansant sous les pieds de la Vierge, appartient à M. Tardieu et a été gravée par Debucourt. C'est l'esquisse de ce second tableau, acquise par Henry à la vente Prudhon, qui orne aujourd'hui le musée de Cherbourg.

Un des bons élèves de Prudhon, Mallet, est représenté par un tableau, *les Parques*, qui doit être l'esquisse de quelque plafond. Son autre toile : *Geneviève de Brabant*, a figuré au Salon de 1834.

La *Lecture d'une lettre*, de Mlle Marguerite Gérard, élève de Fragonard, figurait au Salon de 1804. Avec la meilleure volonté du monde, je ne vois pas autre chose à en dire.

C'est au même Salon que furent exposés les deux jolis Demarne, *le Déjeuner des faneurs*, *le Déjeuner à la ferme*, ainsi que le curieux Boilly : *Houdon dans son atelier*. Le vieux sculpteur, vêtu de blanc, le pied sur sa selle, s'occupe à modeler un buste. Autour de lui, le long des murs, les maquettes ou les plâtres de ses principales productions : Voltaire, Molière, la Pudeur, Mme Dubarry, Diane, etc., etc. Des élèves et des curieux l'entourent. Tous sont évidemment des portraits dont il serait curieux de connaître les noms.

Le dernier tableau dont j'aie gardé le souvenir est la *Course de chevaux*, de Jacques-François Swebach, excellent petit spécimen d'un des plus spirituels peintres de genre de 1800 à 1830. Cette toile signée : *Swebach* 1822, fut exposée au Salon de cette année sous le numéro 1223 et sous le titre : *Course départementale*. Elle était placée, m'assure-t-on, non loin de la *Barque du Dante* de Delacroix, qui débutait alors. Un autre débutant, M. Thiers, rendit compte de cette exposition dans *le Constitutionnel*. Voici comment il s'exprime à propos de Swebach : « Arrêtons-nous sur ces char- « mants tableaux de M. Swebach (il en avait envoyé six) ; on « n'est ni plus spirituel ni plus sec de touche, ni plus léger ni plus « gris dans les fonds. Que le pinceau de M. Swebach devienne « plus moelleux, ses fonds moins gris, et personne ne sera « au-dessus de lui dans son genre ; car personne n'anime de « tant de vivacité des figures aussi variées. » A quarante ans de distance, la *Course de chevaux* ne mériterait plus les mêmes critiques.

Enfin les seules sculptures que possède le musée sont quatre petits bas-reliefs en terre cuite de Clodion, représentant *l'Astronomie*, *l'Architecture, la Musique*, *la Peinture*. Le livret dit que les sculptures dont ces terres cuites sont les esquisses furent exposées au Salon de 1779. Je crois, sans pouvoir l'affirmer, qu'elles ornaient l'hôtel d'Osmond, à Paris, détruit en 1856.

Juillet 1864.

Bibliographie. *Notice des tableaux composant le musée de Cherbourg.* — Paris, Dezauche, 1835.

MUSÉE DE COLMAR

Le musée est placé dans les bâtiments de l'ancien couvent des dominicaines, nommé « Unterlinden ». L'ensemble, comprenant la chapelle conventuelle et un cloître fort remarquable, remonte au quatorzième siècle. Depuis 1772 jusqu'en 1849, cet élégant spécimen de l'architecture monastique en Alsace était affecté à une foule d'usages plus barbares et plus destructeurs les uns que les autres. En 1849 un des premiers soins de la « Société Martin Schoen », qui venait de se fonder, fut de le sauver d'une destruction imminente, de le restaurer et d'assurer sa conservation. « Elle fit déci- « der, dit M. Hugot dans la préface du livret du musée de Colmar, « qu'à l'avenir l'ancien couvent serait exclusivement consacré à « recevoir les collections publiques de science et d'art que possède « la ville. »Puis la concession de l'église et du cloître fut faite à la Société par délibération du 20 juin 1849, à charge par elle d'approprier ces parties de l'édifice et de les transformer en musée. La Société a tenu ses engagements. Le cloître et l'église ont été restaurés. Aujourd'hui les travaux exécutés s'élèvent à plus de 40,000 francs, soldés par le produit d'une cotisation annuelle de 2 francs, de subventions extraordinaires fournies par un certain nombre de ses membres, et, dans une large proportion, par les libéralités de M. Hartmann-Metzger, ancien pair de France, membre de la Société.

Les tableaux, dessins, gravures sont placés dans la nef et dans le chœur de l'église. Au centre du cloître se dresse une charmante fontaine à quatre faces, surmontée de la statue de Martin Schœngauer, exécutée par M. Bartholdi, et qui fut exposée au Salon de 1861. Sous les voûtes sont rangés les statues, pierres tumulaires, débris de sculpture et d'architecture recueillis dans le département du Haut-Rhin. Les restaurations dirigées avec un goût et un soin remarquables, ont amené la découverte de l'habitation première

des deux fondatrices du couvent au douzième siècle. Lorsqu'elles seront terminées, peu de villes de France pourront se vanter de posséder un plus pittoresque et plus poétique local pour y exposer leurs collections d'art.

Le musée ne contient pas plus de 250 numéros (peintures, — gravures, — moulages). L'intérêt se concentre sur une douzaine de tableaux du quinzième siècle : il est vrai que ce sont des œuvres aussi importantes comme histoire que comme art. Mais, pour peu que l'on ait le goût de l'archéologie, leur étude fait paraître trop court un séjour de vingt-quatre heures à Colmar.

La grande gloire de Colmar est Martin Schoen ou Schœngauer, peintre d'un grand talent, graveur plus remarquable encore, regardé en Allemagne comme l'initiateur de ces deux arts. Martin Schœngauer est-il réellement né à Colmar, comme on l'admettait généralement il y a peu de temps encore, et comme le dit l'inscription de son portrait de Munich? Les opinions sont partagées. Heinecken (*Idée générale d'une collection d'estampes*, p. 218) le fait naître à Kulmbach en Franconie. Les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari penchent pour Colmar. M. Passavant dans sa nouvelle édition du *Peintre Graveur* (t. I, p. 209), adopte l'opinion de M. Hugot, archiviste de Colmar, très-versé dans l'étude des origines de la ville. Il croit, d'après des données suffisamment positives, qu'il naquit à Augsbourg. Les archéologues et les biographes allemands se rangent aujourd'hui à cette dernière opinion, et fixent la date de sa naissance vers 1420. Enfin, M. Ralph Wornum, le rédacteur du *Catalogue de la National Gallery* de Londres, dédouble Schœngauer en deux frères : Martin serait né à Ulm ; Barthel à Augsbourg. Il fixe la naissance de Martin à 1420, et sa mort à 1488.

Ce que l'on connaît de sa vie est tout aussi obscur que ce que l'on sait de son origine. De ce que sa manière offre des points de ressemblance avec celle de Rogier van der Weyden, on a conclu qu'il alla étudier à Bruxelles dans l'atelier de ce maître, vers 1440. C'est possible. Il serait arrivé en 1450 à Colmar où l'on a la certitude qu'il mourut postérieurement à 1488. Son portrait par son élève, Hans Largkmair (Pinacothèque de Munich. Cabinet VII, nº 146) donne la date positive de 1499. Mais la mention suivante, découverte par M. Hugot sur les registres de la paroisse de Saint-Martin, me paraît plus décisive que l'inscription du portrait :

« Martinus Schœngauer pictorum gloria legavit V solidos pro an-
« niuersario suo et addidit XIX solidos I denarium ad anniuersa-
« rium paternum a quo habuit minus anniuersarium. Obiit in die
« Purificationis Marie (2 février) Anno Domini LXXXVIII°. »

Cette date est d'ailleurs confirmée par un passage d'une lettre d'Albert Dürer où il dit que « son père était prêt à l'envoyer à Colmar à l'atelier de Martin Schœngauer, quand la nouvelle de la mort de l'artiste le fit changer d'avis et choisir Michel Wolgemuth. » Or, les premiers voyages d'Albert Dürer, ceux faits après son apprentissage, datent de 1490. Il avait à cette époque dix-neuf ans, étant né en 1471. En 1488 il en avait dix-sept, précisément l'âge où l'on entre en apprentissage et où son père aura cherché un atelier pour lui. Trouvant celui de Martin Schœngauer fermé par la mort, il se sera adressé à Wolgemuth, et c'est chez lui qu'Albert Dürer a passé les deux années de 1488 à 1490.

Martin Schœngauer est plus connu comme graveur que comme peintre : son œuvre gravé authentique se monte à 117 pièces[1]; ses peintures sont beaucoup plus rares. A parler consciencieusement, on n'en connaît pas d'une incontestable authenticité. Le retable à trois compartiments du musée de Madrid, *Le Sauveur, Notre-Dame et saint Jean* (427), est de toute beauté et de premier ordre ; ce n'est pas une des moindres merveilles de ce salon d'Isabelle II, qui en contient tant. Il ressemble, tout en lui étant supérieur, au tableau à volets du musée du Belvédère à Vienne ; mais il a peu d'analogie avec la *Mort de la Vierge* (658) de la National Gallery de Londres, joli tableau, mais qui ne peut être comparé aux deux précédents. La délicieuse *Vierge aux roses* de Colmar se rapproche des polyptyques de Madrid et de Vienne ; mais elle s'éloigne de la *Mort de la Vierge* de Londres, et du *David vainqueur* (145), qui, dans la Pinacothèque de Munich, est également attribué à Martin Schœngauer. Enfin, dans le musée de Colmar, deux volets enregistrés sous les numéros 201, 202, 203, 204, tout en étant inférieurs à la *Vierge aux roses*, me paraissent cependant porter l'empreinte, sinon de la main même de Martin Schœngauer, au moins de son influence très-directe et très-rapprochée. Toutes ces compositions ne sont qu' « attribuées » à Martin Schœngauer. Aucun document n'est venu jusqu'à ce jour

[1] Celui de la Bibliothèque impériale passe pour le plus complet et le plus beau.

prouver que telle œuvre fût positivement de lui, et pût servir en quelque sorte d'étalon pour comparer les autres œuvres. Le seul fait certain, c'est que le tableau de Madrid, celui de Vienne, celui de Saint-Martin de Colmar et les deux du musée, sont de la même main. Si l'on avait une preuve matérielle que l'un d'eux fût de Martin Schœngauer, les quatre autres lui appartiendraient indubitablement. Au milieu de tant de difficultés et d'hésitations, je ne veux rien affirmer. La seule supériorité de la science moderne, c'est de ne jamais hésiter à avouer son ignorance. Cette sincérité constitue un immense progrès. Je ne veux que décrire ce que j'ai vu, et que raconter mes impressions.

La *Vierge aux roses* est placée dans la sacristie de l'église Saint-Martin. Marie, de grandeur naturelle, est vue de face, assise sur un banc à hauteur d'appui. Elle porte une robe rouge doublée et bordée de petit-gris, et recouverte d'un manteau également rouge, du même ton que la robe. Sur son bras gauche, elle tient l'enfant Jésus nu, vu de face, qui lui passe le bras autour du cou. Autour de la tête de la Vierge, un nimbe doré, chargé de mots que l'usure et l'éloignement ne permettent pas de lire : quelque invocation pieuse. Au-dessus, deux angelots voltigeants, vêtus de robes bleues, ailes vert foncé, soutiennent une couronne d'orfévrerie délicate et compliquée, où sont enchâssés des pierres précieuses. Derrière la Vierge, sur des palissades, courent des branches de rosiers, chargées de feuilles et de fleurs, et animées par une quantité de rouges-gorges, de roitelets, de mésanges et de fauvettes. A ses pieds un gazon piqueté de fleurettes et de fraises. Fond d'or gauffré.

Les mains sont longues, cassées aux phalanges, les doigts posés d'une façon assez prétentieuse. La tête, assez large aux tempes et aux mâchoires, s'amincit au menton, et présente une ressemblance marquée avec la forme des têtes de Vierge des gravures de Martin Schœngauer. La couleur, belle et vigoureuse, n'atteint cependant ni à l'intensité, ni à la douceur de celle de l'école flamande du même temps. Il en est de même du dessin. Au premier abord on est disposé à regarder cette belle figure comme une œuvre flamande de seconde moitié du quinzième siècle ; mais, en l'examinant attentivement, à certaines crudités de ton, à une pureté de dessin moins rigoureuse, à des lignes exubérantes, à des contours moins simples, on songe à l'école de Cologne. C'est ce mélange, cette hésitation

entre deux manières bien tranchées qui, rapprochées du souvenir du triptyque de Madrid, fait admettre cette œuvre comme un Martin Schœngauer. Il est tout simple que le style de cet artiste, Allemand d'origine et ayant étudié chez un Flamand, ait gardé trace de ces deux influences. La date de 1473 inscrite, m'a-t-on dit, derrière le tableau, se rapporterait aux années du plein épanouissement de son talent. M. Waagen (*Handbook of painting Flemish and German*, t. I, p. 132), décrit ce tableau et en fait un éloge mérité.

Le musée, où nous voici enfin, est presque uniquement consacré à la gloire de Martin Schœngauer. Voici d'abord une *Copie du portrait*, de Jean Largkmair, qui passe pour être celui de Schœngauer. Elle a été exécutée par M. Joseph Mösl, en 1846, et n'est pas faite pour éclaircir la question des dates. Elle n'en porte pas moins de quatre. Je les copie d'après le catalogue de la Pinacothèque. Deux sur la face : « Bau Martin Schongauer, peintre. « 1483 »; puis ce monogramme : « 15 L 04 ». Deux sur le revers, comprises dans l'inscription suivante en allemand :

« Maître Martin Schœngauer, peintre, dit Martin le Beau, à cause « de son art, né à Colmar. Mais à cause de ses parents il fut reçu « bourgeois d'Augsbourg et reconnu noble. — Né....... Mort à « Colmar en 1499... le 2 février. Dieu lui fasse grâce. Et je fus « son élève : Hans Largkmair, l'an 1488. »

D'après cette inscription, Martin Schœngauer serait positivement mort en 1499. Mais est-elle bien authentique? et, si elle l'est, a-t-on bien lu la date? Ne serait-ce pas 1488? et alors ne confirmerait-elle pas la pièce retrouvée par M. Hugot, que j'ai transcrite plus haut? Tels sont les seuls documents connus sur l'existence et la mort du peintre de Colmar. Je me borne à les rapporter.

En prenant pour point de comparaison la *Vierge aux roses*, le musée ne possède que quatre panneaux que l'on puisse attribuer à Martin Schœngauer. Ce sont deux volets d'un triptyque dont le centre a disparu. Ces volets, hauts de $1^{m}88$, et larges de $0^{m}58$, sont peints sur les deux faces. Fermés, ils représentent la *Vierge adorant l'enfant Jésus* et *Saint Antoine*. Ouverts, l'*Ange Gabriel*, à gauche; la *Vierge de l'Annonciation* à droite. Par la simplicité du dessin, la beauté des têtes, la sévérité des plis, l'état harmonieux de la couleur, ce sont les meilleurs tableaux du musée et ceux qui se rapprochent le plus de la *Vierge aux roses*. Sont-ils

de Martin Schœngauer ? Je n'en sais rien ; mais certainement ils ont été faits dans son école et sous son influence directe. Je suis donc heureux de me rapprocher de l'opinion de M. Passavant, qui n'hésitait pas à les attribuer à Martin Schœngauer.

Voici une autre paire de volets dont le panneau central a également disparu. Ils ont $1^{m}70$ de hauteur sur $0^{m}55$ de largeur. Fermés, ils représentent : celui de gauche, *Sainte Catherine d'Alexandrie ;* celui de droite, *Saint Laurent.* Ouverts, ils offrent chacun deux sujets superposés. Sur le volet de gauche : en haut, *Sainte Catherine refusant de sacrifier aux idoles ;* en bas, le *Martyre de sainte Catherine.* Sur le volet de droite : en haut, *Saint Laurent distribuant ses trésors aux pauvres de Rome ;* en bas, le *Martyre de saint Laurent.* Les panneaux proviennent du couvent d'Issenheim, qui a contenu, jusqu'à la Révolution, de grandes richesses artistiques. Au bas d'un pilastre, dans le tableau 207, une inscription ainsi restituée donnerait la date de la composition : « Post par- « tum B. Marie Virginis, anno Domini millesimo quingentesimo « IIIII. 1505. »

Ces tableaux ne sont pas de Martin Schœngauer ; la date de 1505 n'y fût-elle pas inscrite, il serait impossible de les lui attribuer. Tout, dans leur exécution, indique une époque postérieure, une ère nouvelle. La tradition religieuse s'affaiblit, la naïveté disparaît, l'exécution devient plus sûre d'elle-même et glisse dans la pratique, la fantaisie de la ligne et l'incorrection du contour se donnent libre carrière. Nous sommes loin du soin scrupuleux qui a exécuté la *Vierge aux roses.* Le livret les enregistre à un « maître « inconnu de 1505 », et je doute que personne ne songe à soulever cet incognito.

J'ai dit qu'ils provenaient du couvent d'Issenheim. Ce monastère, placé sous la discipline des Antonistes, fut au moyen âge et jusqu'à la révolution française un des plus riches établissements monastiques de l'Alsace. Il devait surtout sa réputation, en France et en Allemagne, à la somptuosité du retable de son maître autel. L'on conserve encore aujourd'hui, à Issenheim, le souvenir de voyageurs venus exprès de Lyon pour le voir dans les dernières années du siècle passé. « Les débris que possède le musée de Col- « mar, dit le livret, ne forment malheureusement qu'une bien faible « partie de toutes ces richesses. On tient, de l'une des personnes « mêmes qui concoururent à leur enlèvement, que deux chariots

« de sculptures peintes et dorées furent, à une époque déjà éloignée, « transportés dans une province voisine pour y être vendus. »

Ce monument devait, ce me semble, être composé de la manière suivante : au centre du chœur se dressait le retable même, véritable monument en bois sculpté à plein relief, à nombreux personnages de grandeur naturelle, à deux faces. Ce retable était enveloppé par une immense armoire en bois également à deux faces, dont chaque face était peinte des deux côtés, avec prédelle. Cette armoire s'ouvrait et permettait de laisser voir les bas-reliefs. Les retables du musée de Dijon, attribués à Jacques de la Baerze, peuvent donner une idée de ce système d'ornementation et de clôture. Il existe encore à Blœubeuren, en Saxe, je crois, un autre retable dont l'ornementation compliquée et la sculpture se rapprochent beaucoup de celui d'Issenheim. Uue gravure exposée reproduit ce dernier retable.

Toute cette composition n'est pas arrivée au musée de Colmar. Les deux chariots de sculptures peintes et dorées ont sans doute emporté toute une face du retable sculpté, la prédelle d'une des faces de l'armoire, et beaucoup de parties accessoires. Ce qui en reste cependant est encore suffisant pour justifier l'intérêt qui s'y attache.

Le retable est divisé en deux zones dans sa longueur horizontale. En haut, au centre, *Saint Antoine* assis, tenant le *Tau* dans la main droite et accompagné de son cochon ; à sa droite, *Saint Augustin* debout présentant le donateur agenouillé ; à sa gauche, *Saint Jérôme* debout, tenant un livre dans la main gauche, la main droite à demi élevée vers le ciel. En bas, sous ce groupe, une frise formant prédelle et représentant : au centre, le Christ en buste, accompagné, à gauche et à droite, des douze apôtres, également en buste. Ces sculptures ont un mouvement, un modelé, une liberté qui indique un artiste exercé. Je les crois des dernières années du quinzième siècle. « Au dos de saint Thadée, dit le livret, on « trouve écrit au pinceau, en noir pâle, sur une pièce blanche, les « mots : DES BEYCHEL, qui donnent vraisemblablement le nom du « sculpteur; le génitif étant employé comme conséquence du mot « œuvre, « werk, » sous-entendu. »

Arrivons aux peintures qui ornaient les quatres faces de l'armoire. Les figures suivantes en abrégeront la description :

FACE ANTÉRIEURE

Volets . . . fermés

MISE EN CROIX (178)
MISE AU TOMBEAU (179)

Volets . . . . ouverts

RÉSURRECTION (180)		ANNONCIATION (181)
	MISE AU TOMBEAU (179)	

FACE POSTÉRIEURE

Volets . . . fermés

LA NATIVITÉ (174)
La prédelle manque

Volets . . . . ouverts

TENTATION DE St ANTOINE (172)		VISITE DE St ANTOINE A St PAUL (173)
	La prédelle manque	

Deux panneaux en hauteur, représentant *Saint Sébastien* et *Saint Antoine*, servaient sans doute de clôture aux deux coins de l'armoire, dans le sens de son épaisseur. C'est donc en tout neuf tableaux dont trois (la *Mise en croix*, la *Mise au tombeau* et la *Nativité*) sont de véritables compositions. Ceux qui m'ont le plus frappé sont les deux figures de *Saint Sébastien* et de *Saint Antoine*, d'un dessin simple et grand, d'un modelé ferme, surtout dans les plans du visage, et d'une couleur vigoureuse, quoique sans éclat. La tête de la Vierge, dans la *Nativité*, est délicieuse d'expression et de douceur.

Toute cette décoration n'est certainement pas du même artiste. Il est facile de comprendre que, pour un travail d'une pareille importance, l'entrepreneur de peintures, auquel il aura été commandé ou qui en aura pris l'adjudication à forfait, se soit fait aider par de nombreux auxiliaires. Les caractères dominants sont

ceux-ci : petits plis cassés comme du parchemin et en très-grande quantité ; barbes et chevelures ressemblant à de l'étoupe ; coloris plat comme de l'aquarelle ; teinte d'un blanc sale et comme verdi. Cependant les portions déjà indiquées (*Nativité*, *Saint Sébastien*, *saint Antoine*) sont traitées différemment, par une main plus habile et qui se rapproche de la correction délicate de Martin Schœngauer.

Le rédacteur du livret pense que toute cette décoration a été composée entre 1498 et 1510. L'examen confirme cette opinion. Il l'attribue à Mathias Grünewald, d'Aschaffenbourg, mort en 1510. Ici le doute est permis. Je ne connais d'œuvre authentique de Mathias Grünewald que les cinq tableaux de la Pinacothèque de Munich, et j'avoue que le souvenir que j'en ai gardé n'est pas favorable à l'attribution de M. Hugot. Dans le vestibule du musée de Bâle on voit, enregistré sous le numéro 29, un *Christ en croix*, évidemment de la même main que les tableaux de Colmar. L'auteur de ces œuvres était fort inférieur a l'auteur des tableaux de Munich : c'est tout ce que je puis dire.

Je crois l'attribution du livret erronée, quand il attribue à un « maître inconnu » de l'école de Cologne, antérieur à 1420, le *Christ en croix*. C'est une œuvre de l'école colonaise ; mais, loin d'y voir cette naïveté, cette maladresse qui dénotent la naissance de l'art, j'y trouve au contraire un maniérisme qui accuse un degré d'avancement assez prononcé. Tous les tableaux dits gothiques ne sont pas naïfs par cela seul qu'ils sont gothiques. L'art gothique a eu ses commencements, son apogée et sa décadence comme tous les arts. Je crois donc que l'on peut reculer la composition de ce tableau jusqu'à la seconde moitié du quinzième siècle, et y voir l'œuvre de quelque élève de Stephan Lothener, vers 1470 où 1480.

La *Pieta* est également attribuée à un maître inconnu. M. Waagen, du musée de Berlin, a eu raison de ne pas y reconnaître Martin Schœngauer. Ce tableau m'a paru flamand, de quelque condisciples ou élève de Rogier van der Veyden et de Dirck Stuerbout. Le livret assure que M. de Quandt, directeur de l'académie de Dresde, a été saisi d'un véritable enthousiasme devant les beautés de cette peinture. M. de Quandt me paraît avoir l'enthousiasme facile.

Je ne connaissais pas le nom de Gaspar Isenmann, auquel sont

vaguement attribués sept tableaux provenant d'un polyptyque et représentant : l'*Entrée de Jésus-Christ à Jéricho*, la *Cène*, le *Jardin des Oliviers*, le *Couronnement d'épines*, le *Christ à la colonne*, l'*Ensevelissement*, la *Résurrection*. Ils sont peints à l'huile, sur fond d'or, et portent, dit le livret, la date de 1465 inscrite au revers de l'*Entrée à Jéricho*. Or, on a retrouvé sur les registres de Saint-Martin de Colmar la minute d'un marché passé entre la fabrique et un artiste nommé Gaspard Isenmann, pour l'exécution de peintures destinées au maître autel de l'église. Malheureusement ce marché ne spécifie aucun des sujets qui devront être exécutés ; et, de l'aveu même du rédacteur du livret, l'attribution proposée devient par conséquent purement conjecturale. Il eût été préférable alors de ne pas la hasarder, et d'enregistrer ces sept panneaux à l'école avec laquelle ils présentent le plus d'affinité : l'école flamande de la seconde moitié du quinzième siècle. Le numéro 139 est celui qui en offre les caractères les plus marqués et les plus sensibles.

Peut-on prétendre, d'après les quelques spécimens que nous venons de passer en revue, qu'il existe une école de Colmar, ainsi que quelques historiographes l'ont avancé ? A mon sens, non. Les tableaux du musée présentent, il est vrai, un mélange assez original de l'école de Cologne et de l'école flamande ; mais ce mélange n'est pas assez tranché, il n'est pas répandu sur un nombre d'œuvres assez considérable, il est trop délicat à saisir, pour que l'on soit en droit de former un groupe isolé : ce que l'on appelle une école. C'est une nuance légère ; ce n'est pas une différence. L'école existe, c'est l'école de Cologne, qui serait plus justement appelée l'école du Rhin, et dont Cologne serait la tête. Dans chaque ville du cours du Rhin, de Cologne à Bâle, les caractères généraux se sont empreints du génie particulier à chaque association d'intérêts, à chaque groupe de populations, à chaque ville. Une longue habitude amènerait sans doute à reconnaître les artistes qui ont travaillé à Cologne ou à Francfort, à Strasbourg ou à Colmar ; mais, je le répète, ce sont des nuances : l'ensemble reste le même. Si l'on voulait faire une école particulière de Colmar, il faudrait également en créer une pour chaque ville de l'Italie, de Gênes à Naples. Ces subdivisions infinies deviendraient de la confusion.

Je ferai un aveu en terminant. Colmar n'est une ville française

que depuis Louis XIV. Jusqu'en 1684 elle a fait partie intégrante de l'empire d'Allemagne dont elle a suivi toutes les vicissitudes. Les œuvres des artistes qui y ont travaillé s'en ressentent. Le génie français n'est empreint dans aucune d'elles ; le génie allemand l'est dans toutes. Je ne pense pas être taxé de patriotisme exagéré en disant que je le regrette.

Avril 1863.

Bibliographie. *Livret indicateur du musée de Colmar.* — Colmar, Camille Decker, 1860.

MUSÉE DE DIJON [1]

Ancienne capitale de *la duché* de Bourgogne et résidence officielle de ses ducs, Dijon a dû, pendant cent quinze ans, de 1364 à 1477, contenir des merveilles d'art. La civilisation raffinée, le goût personnel de Philippe le Hardi et de Philippe le Bon avaient doté la Bourgogne d'un art des mieux caractérisés et qui, dans toutes les branches, a brillé d'un vif éclat. Melchior Broederlam, les van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling, Froissard, Olivier de la Marche, Commines, Claux Slutter, sont des noms dont l'art et la littérature ont droit de s'enorgueillir. Il faut lire les descriptions d'Olivier de la Marche pour se faire une idée de la magnificence déployée dans les cérémonies de la cour de Bourgogne. Les tapisseries, les étoffes précieuses, les bijoux, les vaisselles d'or et d'argent, les tableaux, les statues, les manuscrits curieusement enluminés, les miniatures admirables, les images de toute sorte encombraient les salles et nécessitaient l'emploi d'une foule d'artistes spéciaux. Beaucoup de noms ont disparu, quelques-uns se sont perpétués jusqu'à nous, et les œuvres qui sont restées ne peuvent être révoquées en doute.

L'arrêté des consuls du 14 fructidor an VIII, en comprenant Dijon parmi les villes où il serait établi un musée, ne fit donc que reconstituer un centre là où, quatre cents ans plus tôt, il en existait un des plus riches.

Toutefois, dès 1765, un homme dont le nom est intimement lié à l'histoire de Dijon, M. François Desvosge, avait eu la pensée de rendre à sa ville natale un peu de mouvement artistique. Né en 1732, ayant étudié sous Guillaume Coustou et Deshayes, le projet de fonder une école de dessin semble s'être formé chez lui dès 1760. Il ne l'exécuta cependant qu'en 1765 ; mais les sacrifices qu'il

[1] Voir note H.

n'hésita pas à faire assurèrent le prompt développement de cette institution, et, peu d'années après sa fondation, elle était dotée d'une somme importante par les États de Bourgogne et placée sous la protection spéciale du prince de Condé, gouverneur de cette province. Aussi, dès 1770 et jusqu'en 1792, l'école de Dijon envoyait-elle tous les ans à Rome deux élèves, dont elle payait la pension, n'étant imitée en cela par aucune autre ville de province. De cette école sortirent, parmi les peintres: Gagneraux, Colson, Hoin, Naigeon ; parmi les sculpteurs : Renaux, Bornier, Petitot, talents qui ont eu leur célébrité méritée. N'eût-elle produit que le talent de Prudhon, ce nom seul suffirait à démontrer l'utilité de sa création et la valeur des enseignements que l'on y recevait. Désorganisée en 1792, les services qu'elle avait rendus ne tardèrent pas à appeler sur elle l'attention du gouvernement et à la faire ranger au nombre des écoles spéciales.

C'est donc sur un terrain ainsi préparé que fut fondé le musée de Dijon. Quant à M. Desvoge, il mourut en 1811, à quatre-vingts ans, laissant une mémoire entourée d'une vénération dont ses élèves ont perpétué le souvenir jusqu'à nous.

Le premier envoi fait par suite du décret des consuls est du 27 messidor an XI. C'est du moins la date premier versement de 760 francs, fait *par le citoyen Paul, pour frais d'emballage et de restaurations* dont ait gardé trace l'inventaire du Louvre[1]. Le second versement de pareille somme est du 3 ventôse an XI, et le troisième, de 839 francs, est daté du 20 juin 1809. Cet envoi se composait de quarante-deux tableaux. Dijon fut de nouveau compris dans les six villes de l'empire qui, par décret de l'empereur, du 15 février 1811, devaient recevoir des tableaux. Le second

1 Toutefois, une note du livret affirme que le musée de Dijon fut ouvert au public pour la première fois le 20 août 1799. Elle donne en outre les noms des conservateurs de ce musée et les dates de leur nomination. Nous les transcrivons ici :

Gabriel Monnier.	nommé	le 7 mars 1799.
Philibert Larmier	—	le 21 mars 1804.
Henri Marlet	—	le 27 mars 1806.
Claude Hoin	—	le 8 janvier 1811.
Saint-Mesmin.	—	le 17 juillet 1817.
Ziegler.	—	le 22 mai 1854.
Perignon.	—	le 27 août 1856.
Louis Boulanger.	—	
Celestin Nanteuil.		

envoi se composait de trente tableaux, en tout soixante-douze œuvres, parmi lesquelles nous en signalerons de capitales.

Les salles du musée occupent une portion de l'ancien palais des ducs de Borgagne et les galeries construites, en 1733, par l'architecte Gabriel. Elles sont au nombre de neuf. Quatre contiennent les tableaux, une les gravures, une les tombeaux des ducs de Bourgogne et les retables, une les scu'ptures modernes, une les curiosités, et, la dernière, la collection léguée par M. Anatole Desvosge, fils du fondateur de l'académie de Dijon. Le catalogue de 1860 comprend 1137 numéros.

Écoles italiennes. — Il est fâcheux que la libéralité du conseil municipal ait eu pour objet un tableau comme *la Vierge et l'Enfant Jésus*, attribué à Mantegna qu'il ne rappelle pas,

Deux tableaux sont donnés an Pérugin : *la Vierge contemplant son fils, la Vierge et l'enfant Jésus.* Le second demande quelques moments d'attention. Les personnages sont à mi corps, un peu plus petits que nature. Le *Putto*, debout sur la jambe gauche de sa mère, étend la main vers un livre qu'elle soutient. A gauche, saint Jean, dont on ne voit que la tête; derrière le groupe, au second plan,.à droite, saint Bonaventure tenant un disque de consécration. L'état de dégradation de ce tableau a nécessité tant de retouches, qu'il devient difficile d'émettre une opinion. Toutefois, à en juger par la tête de la Vierge, l'attribution du livret peut être contestée. J'y retrouve bien l'école d'Ombrie, mais postérieure à Pérugin et mélangée d'une influence raphaëlesque. *La Vierge et l'enfant Jésus* faisait partie de l'envoi de 1804.

Encore deux attributions discutables : celle du *Saint Jean* à André del Sarto ; celle de *l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère* à Luini. Ces deux tableaux ont été envoyés en 1811 et venaient de la galerie du Belvédère à Vienne. Bien que placé assez haut, le *Saint Jean* paraît une copie. L'évidence est moins sensible pour le Luini. Mais lorsque l'on examine ce tableau de près, le manque de modelé dans le visage de la Vierge, l'exécution des mains ne permettent pas de l'attribuer au meilleur élève de Léonard. Je le crois une copie ancienne d'un artiste qui ne manquait pas de talent, et qui a su conserver à la tête ce caractère luinesque, cette caresse du regard qui signale l'école de Léonard.

C'est une œuvre très-remarquable que l'*Assomption de la*

Vierge, d'une belle couleur, et à laquelle on a judicieusement donné la place d'honneur. Est-elle de Tintoret? Je ne le crois pas. Je n'y retrouve pas cette touche heurtée, cette couleur violente, ces extrémités étroites qui distinguent le Tintoret. J'y verrais l'œuvre d'un de ces Vénitiens de la seconde moitié du seizième siècle, dont les noms sont inconnus à la France, bien que Venise regorge de leurs chefs-d'œuvre : Francesco Bissolo, Giovanni Mansueti, Florigero, Sebastiano, Malombra, Barbalonga, Giovanni Bonfigli, Gianantonio Fasolo, Benedetto et Carletto Caliari. Cette composition provient de l'ancienne collection du roi.

Si le *Moïse sauvé des eaux* est un original de Paul Véronèse, c'est un médiocre original. Les Véronèse dans des dimensions restreintes sont rarement des chefs-d'œuvre, et le *Moïse sauvé des eaux* ne fait pas exception à la règle. Une répétition avec quelques différences existe dans le musée de Lyon, et la comparaison de l'une avec l'autre ferait pencher la balance en faveur de Lyon. Au reste ces deux répliques ne sont remarquables ni l'une ni l'autre. Je les crois des copies faites dans l'école de Véronèse des deux compositions placées dans les musées de Turin et de Dresde.

Il est fâcheux qne le livret n'indique pas la provenance de *Saint Jérôme* du Dominiquin. La tête du saint est belle et présente un grand caractère de foi ; mais c'est la même tête et la même expression que celle du même saint dans la *Communion de saint Jérôme* du Vatican. Les études du Dominiquin pour cette tête si célèbre courent les galeries. J'admire la *Communion de saint Jérôme*, et je la proclame un des chefs-d'œuvre de la peinture ; mais j'avoue mon peu de sympathie pour le talent du Dominiquin.

Adam et Ève, de Guide, est le meilleur tableau italien du musée, et certainement une des œuvres les plus remarquables de ce chef de la seconde école bolonaise. Adam et Ève sont de grandeur naturelle, en pied, placés de chaque côté de l'arbre de la science, dont Ève tient une branche de la main gauche, tandis que de la droite elle présente la pomme à Adam. Toutes les qualités que l'on peut demander au Guide sont réunies dans cette œuvre. Élégance de dessin, légèreté de la couleur, enfin parfait état de conservation, ce qui ne gâte rien. On ne peut lui reprocher que le défaut inhérent au Guide, la froideur. Le corps d'Ève, caressé par les anneaux de sa chevelure, forme opposition avec la teinte plus vigoureuse du corps d'Adam. Un fond de paysage s'harmonise avec

cet ensemble et en fait valoir les teintes délicates et les lignes heureuses. Cette toile hors ligne faisait partie de la collection de Turin, et le beau cadre sculpté qui l'entoure porte encore les traces des armes de la maison de Savoie.

Le musée possède d'un maître de l'école génoise, de Giambatista Gauli dit *Il Baccicio*, né en 1639, mort en 1709, une œuvre qui permet d'apprécier un artiste inconnu en France. C'est une toile haute de $1^{m}84$, et large de $1^{m}73$, représentant *la Prédication de saint Jean :* peinture claire, dessin vulgaire et facile. A première vue, cela ressemble à une peinture française ; et, en effet, Lanzi nous apprend que le Baccicio prit à Rome des leçons d'un peintre français. On peut croire que ce peintre fut Poussin ; au moins les fonds et certaines têtes y font penser. Placé avant la Révolution dans la collection du roi, ce tableau était attribué alors à Francesco Mola et figure à ce nom dans le *Catalogue raisonné* de Lépicié. Avant la collection du roi, il faisait partie de celle du prince de Carignan. Il a été gravé par Pietro Santi.

Deux charmants pastels de la Rosalba parfaitement conservés : *Femme à la colombe*, de face, en buste ; *le Printemps,* femme de profil tournée à gauche, celui-ci plus coloré que d'habitude, terminent la série des œuvres italiennes. Ils ont tous deux leurs cadres du temps, et ont été offerts par M. Claude Hoin, ancien conservateur du musée.

École flamande. — Deux curieux tableaux primitifs ouvrent la série des œuvres flamandes.

Le premier est un ancien retable d'autel formant un polyptyque à cinq volets, chaque volet est haut de $1^{m}06$, et large de $0^{m}53$; ce qui présente un développement de $2^{m}65$. « Provenant, dit le livret, « de l'ancienne abbaye de Clairvaux, il appartenait en dernier lieu « à la paroisse d'Ampilly qui voulut bien le céder au musée de « Dijon. » Tous les personnages sont en pied. Dans le panneau central *Dieu le père* assis sur des nuages, de face, tient devant lui Jésus-Christ en croix, et porte le Saint-Esprit sur la poitrine. Sur le premier volet, à sa droite, *le Baptême de Jésus-Christ;* sur le second, *Saint Bernard* tenant dans la main une effigie de l'abbaye de Clairvaux. Sur le premier volet, à sa gauche, *la Transfiguration;* sur le second, un abbé crossé, mîtré et nimbé. Il est bien délicat de hasarder un nom sur un gothique. Cependant, à de cer-

taines têtes comme celles de saint Jean et de Dieu le père, d'un contour plein et d'un ovale assez allongé, cette œuvre peut être attribuée à quelque élève de Rogier van der Weyden. La chaire sur laquelle est assis Dieu le père date, par sa forme, des dernières années du quinzième siècle.

Le second tableau, *l'Adoration des Bergers* est seulement attribué à Memling. La scène se passe en plein jour, aux rayons d'un soleil en or qui se lève derrière un rocher au fond à gauche. La Vierge est au premier plan, à gauche, sous l'auvent de l'étable. Devant elle, étendu sur ses langes, le divin Enfant reçoit les hommages des bergers et des mages dont un s'agenouille pour lui offrir, dans un riche ostensoir, la myrrhe et le cinname. Au fond, divers mouvements de terrains à travers lesquels serpente un chemin bordé de maisons et conduisant à un fleuve chargé de voiles. Sur les bords du fleuve, une ville enveloppée de murailles et couronnée par un château fort. La forme de l'architecture et des costumes est évidemment flamande du quinzième siècle, mais l'aspect de la couleur ne permet pas de l'attribuer à Memling. Dans une matière encore si peu éclaircie il est toujours scabreux de faire des rapprochements et de citer des noms : toutefois j'ai cru trouver des points de contact entre *l'Adoration des Mages* de Dijon et les œuvres regardées comme des Gérard van der Meire authentiques. Malheureusement, ainsi que le dit le livret, « la restauration de ce « tableau laisse quelque chose à désirer aux connaisseurs. »

Je n'ai pas la prétention de décider si *une Femme endormie*, attribuée à Hans Hemmessen, est réellement de lui. C'est une bonne étude de femme nue, de grandeur naturelle, étendue sur un lit de gauche à droite, de cette école italo-flamande dont Franck Floris est le type. Elle vient de Vienne.

C'est précisément à Franck Floris qu'est attribuée *une Femme à sa toilette*, où le livret prétend retrouver les traits de Diane de Poitiers. C'est une femme debout, à mi-corps, n'ayant pour vêtement qu'une gaze légère. A sa gauche, un miroir répète ses traits; une boite à bijoux est placée devant elle. Dans le fond de l'appartement deux femmes prennent des hardes dans un bahut. Il se peut que ce portrait appartienne à l'école de Franck Floris, mais c'est une œuvre médiocre. Quant au personnage représenté, il est bien difficile d'y reconnaître la comtesse de Brézé. Il offre une vague ressemblance avec la Diane de Jean Goujon du Louvre;

mais il est à peu près prouvé que cetté statue n'a jamais reproduit les traits de la maîtresse de Henri II. Une médaille frappée de son vivant, son portrait en pied placé à Fontainebleau et attribué au Primatice, sa statue sur le tombeau que lui fit ériger sa fille, maintenant à Versailles, sont acceptés comme des portraits véritables, et justifient cette opinion par une ressemblance très-marquée entre eux. Or le trait distinctif de ces trois effigies est un nez court et légèrement retroussé. C'est une forme toute contraire, un nez long et droit qui caractérise les figures de la Diane de Jean Goujon et du portrait de Dijon. Enfin, il existe beaucoup de portraits de femmes pareils à celui-ci. On en peut voir à Versailles, à Rennes, et il en passe souvent dans les ventes publiques. On peut en conclure que c'était à cette époque une mode chez les riches particuliers et les princes de perpétuer d'une façon aussi peu voilée le souvenir de leurs maîtresses, comme Titien l'a fait pour la maîtresse d'Alphonse de Ferrare. Mais on ne saurait être trop circonspect à propos des noms que l'on attribue à ces portraits, et il faut prendre garde de donner comme un renseignement positif ce qui n'est qu'une supposition.

Bien que Philippe de Champagne soit un artiste français par son talent, le hasard l'ayant fait naître à Bruxelles, il doit figurer parmi les artistes flamands. Je ne connais aucune œuvre supérieure à sa *Présentation au Temple*, et j'en connais très-peu d'égales, deux seulement : l'autre *Présentation au Temple*, du musée de Bruxelles et le tableau des *Échevins*, de la collection Lacaze, à Paris [1]. C'est une composition de seize figures de grandeur naturelle, en pied. La scène se passe sous le vestibule du temple, dont le fond est éclairé par une lumière chaude comme dans les Lesueur. Ce tableau, d'après Guillet de Saint-Georges, fut composé pour le grand autel de l'église Saint-Honoré. L'écusson peint dans le coin, à droite, portant d'azur aux trois losanges d'or, doit être celui du donateur.

Une nature morte de Nicasius, l'*Assomption de la Vierge*, et les *Apprêts de l'ensevelissement*, de Gaspard de Crayer, sont des œuvres médiocres. Les deux derniers ont été envoyés, en 1804, par le musée central, et viennent, le premier, de l'église des

[1] Ce tableau fait maintenant partie de la collection du Louvre, par suite du legs de M. Lacaze.

Jésuites de Bruxelles; le second, du couvent des Franciscains de Malines.

Je ne vois plus à indiquer, pour compléter l'examen de l'école flamande :

Qu'un charmant *Portrait de jeune homme*, de Peter Lely, grandeur naturelle, en buste, tourné vers la gauche; excellent spécimen d'un artiste qu'il faut étudier en Angleterre.

Un joli petit déjeuner de Téniers: *Une Tabagie*.

Et trois van der Meulen: le *Siége de Besançon*, dont il n'y a rien à dire; le *Siége de Lille*, esquisse terminée du tableau du Louvre numéro 305; le *Portrait de Louis XIV à cheval*; le meilleur des trois, et qui serait remarqué partout.

École hollandaise —L'*Annonciation* forme les deux volets d'un triptyque dont le panneau central a disparu. Elle est peinte sur fond d'or gaufré et historié; au revers de chaque volet, les portraits en grisaille des donateurs; elle est attribuée au peintre leydois Engelbretschen. Sans repousser cette attribution, je voudrais savoir sur quoi elle repose, mais le livret commet une erreur quand il assure « qu'il existe une si grande analogie entre la composition « de cette *Annonciation* et celle qui décore les volets d'un retable « de l'église cathédrale de Cologne, que l'on peut croire que c'est « l'œuvre de maître Stéphan à qui le tableau de cette métropole est « attribué ». Les tableaux du dôme de Cologne attribués à maître Stéphan et à maître Wilhem sont très-connus; la plupart ont été gravés. Il suffit d'en avoir vu quelques-uns, et le musée de Cologne n'en manque pas, pour pouvoir distinguer l'école de Cologne d'avec les écoles contemporaines. C'est une œuvre flamande de la seconde moitié du quinzième siècle, et une œuvre ordinaire. Il faut s'en tenir là.

La salle consacrée aux objets légués par M. Desvoge fils, ne contient qu'une seule œuvre digne d'être signalée, c'est un *Portrait de femme* de Mireveld; elle est à mi-corps, de grandeur naturelle, en noir, fraise blanche; à gauche cette inscription : *Anno* 1623. *Ætatis suæ* 37. Né en 1567, Mireveld avait cinquante-six ans en 1623, aussi ce portrait est-il exécuté d'une main très-sûre et dans une gamme colorée et vigoureuse qui prouve que Rembrandt ne s'est pas formé tout seul, et qu'avant lui la tendance vers la couleur existait déjà en Hollande.

Il est fâcheux que le livret ne donne aucun reseignement sur les cinq petits tableaux représentant les *Cinq sens* et attribués à Ferdinand Bol. Ils contiennent chacun deux personnages à mi-corps. Traités d'une touche légère, ferme, spirituelle, colorée, qui rappelle à la fois Teniers et Rembrandt, ils sont charmants, et constituent pour les artistes un des intérêts du musée de Dijon. *Le Goût* est signé à droite dans la pâte avec le manche de la brosse : *F. Bol*, 1658; *l'Odorat*, *F. Bol*, 1658. J'ai examiné avec attention ces deux signatures, et je crois les reproduire exactement. Elles s'accordent d'ailleurs avec la date de la naissance et de la mort de Ferdinand Bol (1611-1681) ; et pourtant j'ai des doutes. Il me semble reconnaître une touche flamande plutôt que hollandaise. La signature est incontestablement originale, mais je doute de mes yeux et je puis avoir mal lu. Les panneaux ont été exécutés à main levée et en quelques heures. Ce doivent être les esquisses de tableaux de grande dimension pour la décoration d'un appartement. A-t-on trace d'un pareil travail exécuté par Ferdinand Bol en Hollande? Je l'ignore.

Je passe rapidement devant un Poemlemburg, *Paysage avec figures*, joli, mais ordinaire; devant la *Vue d'Italie*, assez médiocre paysage de Both d'Italie ou de son école, pour arriver aux Wouwermans.

Le livret n'a pas la main heureuse. Des deux sujets désignés comme du vrai Wouwermans, de Philippe, un seul est de lui, le numéro 333 ; tandis qu'il faut lui restituer les numéros 339 et 340, désignés par le livret comme étant de son frère, Pierre Wouwermans. Si l'examen du *Départ pour la chasse*, peinture lourde, dure, pouvait faire hésiter, on se convaincrait qu'elle n'est pas de Philippe, ni même de Pierre, en examinant les initiales DG croisées, placées sur la croupe d'un cheval alezan au troisième plan. Bartsch les relève comme les ayant rencontrées sur des tableaux du dix-septième siècle, mais ne sait à quel artiste les appliquer.

On peut se rendre compte de la différence qui existe entre un vrai Wouwermans et un faux, en comparant le *Départ pour la chasse* avec un *Campement*, tableautin bien authentique, signé, à gauche, du monogramme *P. H. S. W.* (Philippus Wouwermans), les trois premières lettres entortillées l'une dans l'autre et n'en formant qu'une. Ce monogramme, on le retrouve sur le terrain, à gauche, dans la *Halte de voyageurs*, attribué à Pierre ; et, si la

Halte de chasse ne peut en montrer autant, il est du moins bien facile de constater que la touche est identique. Ce ne sont certes pas des Wouwermans remarquables; mais c'en sont d'authentiques.

En 1852, après une première visite au musée de Dijon, je disais : « Le numéro 294 du même maître mérite les éloges les plus « complets. Je doute qu'aucun musée de province puisse se vanter « de posséder un pareil bijou, et je ne puis le comparer qu'au « *Manége* du Louvre. La scène représente un *Marché aux che-* « *vaux dans un camp*. Au milieu, un maquignon applique des « coups de fouet à un cheval blanc qui rue. Un homme coiffé d'un « feutre et accompagné d'un enfant regarde cette scène. Au « second plan, à gauche, un coche chemine lentement. Le fond « est occupé par des tentes et diverses figures de soldats. Cette « toile, d'une excellente conservation, bien éclairée, bien compo- « sée, permet de suivre dans ses plus petits détails la finesse de « touche, la vigueur, la sûreté de Wouwermans. Elle porte les « initiales P. W. dans le coin à gauche. Le livret est muet sur sa « provenance. Quand j'ai visité le musée, ce tabeau était relégué « derrière une porte et couvert de poussière. Il a droit cependant « à une meilleure place, car c'est, avec le Guide et le Prudhon dont « je parlerai plus loin, une œuvre des plus remarquables. » On voyait mal ce joli tableau en 1852; on ne le voit plus aujourd'hui. Le livret nous apprend qu'il est placé à l'hôtel de la préfecture.

École française. — Voici une œuvre d'une importance considérable et qui réclame un examen détaillé. C'est un retable d'autel sculpté et formant triptyque. Fermé, il peut mesurer 2 mètres 60 centimètres de long; ouvert, 5 mètres 20 cent. Sa hauteur est à peu près de 1 mètre 60 cent. Les figures, en plein relief, sont dorées et se détachent sur un fond également doré; elles ont 40 centimètres de hauteur. Le panneau central est divisé en trois sujets : *l'Adoration des Mages*, neuf figures; *le Calvaire*, vingt figures; *la Mise au tombeau*, huit figures. L'intérieur de chaque volet est orné de cinq figures de saints et de saintes dans des niches. La dernière figure, à gauche du volet gauche, saint Georges, en chevalier du quatorzième siècle, terrassant le démon sous la figure d'un dragon, a été souvent reproduite par le mou-

lage. Enlevée à ce retable en 1792, elle était arrivée dans la collection d'un amateur de Lyon, qui permit au mouleur du Louvre, M. Jacquet, d'en prendre des épreuves, et qui, depuis, a consenti à la céder au musée de Dijon où elle a repris sa place primitive.

Ce retable, avec un autre dont nous parlerons plus bas, magnifique spécimen de la menuiserie, de la ciselure et de l'orfévrerie en France à la fin du quatorzième siècle, figurait autrefois sur le maître-autel de la chapelle de la Chartreuse, fondée par Philippe le Hardi en 1383, à Champmol-lez-Dijon, pour servir de sépulture aux princes de sa famille. Les comptes de la cour de Bourgogne nous ont transmis le nom de l'artiste auquel on doit cette œuvre. Il se nommait Jacques de la Baerze, habitait Dendermonde en Flandre, et l'exécuta vers 1391. Transportés à l'église cathédrale convertie en magasin en 1792, les deux retables y restèrent jusqu'en 1819, abandonnés, couverts de plâtre, se disjoignant de tous côtés. A cette époque, l'attention se porta de ce côté. Il fallut huit ans pour que la ville en obtînt la cession, et ce n'est guère qu'en 1827 que l'on commença les restaurations dont ils avaient un si pressant besoin. Il s'écoula vingt-quatre ans avant que l'on eût obtenu du conseil municipal les sommes nécessaires à une restauration complète, car en 1850 ils n'étaient pas encore exposés dans la salle où nous les avons vus en 1852.

Mais la sculpture n'est que la partie accessoire de ce retable. A l'extérieur, les volets sont ornés de peintures qui réclament plus particulièrement notre attention. Elles représentent sur le volet gauche *l'Annonciation* et *la Visitation;* sur le volet droit *la Présentation* et *la Fuite en Égypte.* La composition, la façon dont les personnages sont groupés, l'architecture, le paysage, tout rappelle les miniatures des manuscrits et indique un enlumineur plutôt qu'un peintre. M. Cavalcasselle s'exprime ainsi dans la description qu'il donne de ces tableaux, et ce qu'il dit corrobore trop bien mon opinion pour que je néglige le plaidoyer d'un avocat aussi autorisé : « Les tableaux de Melchior Broederlam sont sur-
« tout remarquables par la teinte claire et légère qu'il sait donner
« aux chairs; mais il manque de vigueur, la lumière et les ombres
« sont coupées trop abruptement; il a une maigreur de coloris et
« une absence de clair-obscur qui sont le caractère particulier de
« l'ancienne école de Westphalie. Les têtes sont plates et sans
« reliefs, les figures laides, les mains et les pieds trop longs,

« les formes humaines sont lourdes et sans élégance, et le type « de l'enfant Jésus est désagréable à la vue. Si Broederlam a « ces défauts, de l'autre côté ses draperies ont la simplicité et la « grâce de l'ancienne école de Cologne. Dans ces panneaux, il ne « peut y avoir de contraste plus frappant que celui qui existe « entre le style facile et élégant qui caractérise les figures de la « Vierge et du Sauveur dans *la Fuite en Égypte*, et la lourdeur « de pose et de traits de saint-Joseph. Évidemment le peintre « luttait entre le désir de produire une imitation naturelle de la « nature et les inspirations gracieuses des maîtres de Cologne. »

Le talent de ces enlumineurs est connu, et je ne sais ce qui doit frapper le plus, ou de la naïveté qui brille dans les têtes des personnages, ou de la vigueur des draperies, de leur jet si simple et si large. Bien qu'attribués à un artiste flamand, je ne puis trouver dans ces quatre sujets aucun des caractères de l'école primitive flamande. Ils s'éloignent également du style italien, bien que la ténuité des colonnes qui soutiennent les coupoles, la couleur rose des murailles ou bleue des coupoles rappellent les gothiques italiens de la même époque et autorisent à penser que le peintre avait vu l'Italie. A plus forte raison n'ont-ils aucun point de commun, ni comme dessin ni comme couleur, avec l'école de Colegne ; et en cela je diffère d'opinion avec M. Cavalcasselle. Leur caractère est tellement original, tellement particulier, que, faute de pouvoir les rattacher à aucune école connue, je les considère comme un des rares spécimens de l'art français à la fin du quatorzième siècle.

A qui doivent-ils être attribués? On n'en sait positivement rien. Seulement on trouve dans les comptes de la cour de Bourgogne, en 1385, 1386, 1394 et jusqu'en 1397, le nom de Melchior Broederlain, ou Broederlam, comme peintre de monseigneur et varlet de chambre. Il est peu probable que l'on ait confié à un autre qu'au peintre en titre les peintures du retable formant le principal ornement de la chartreuse de Champmol. M. Cavalcasselle date ces peintures de 1398. « La peinture des sculptures et des déco- « rations, dit-il, fut d'abord confiée à Jean Malouel qui habitait alors « Dijon ; mais son travail n'ayant pas paru satisfaisant, Melchior « Broederlam en entreprit la tâche. Il peignit sur les volets l'*Appa-* « *rition* et la *Salutation de l'ange à Marie*, la *Présentation au* « *Temple* et la *Fuite en Égypte;* et, en haut, *Dieu le Père ceint* « *de la triple couronne et environné d'anges.* »

Melchior Broederlam était Flamand; la forme de son nom ne permet pas d'en douter. Par la date relevée par M. Cavalcasselle, il serait antérieur de vingt-cinq ans aux premiers ouvrages des van Eyck. Aussi ne doit-on pas être surpris de ne rencontrer dans les panneaux de Dijon aucun des caractères de l'école flamande. Si la manière de Melchior Broederlam était celle des peintres de son temps, on peut assurer qu'elle ne présente que des rapports bien éloignés avec celle que les van Eyck mirent en faveur trente ans plus tard. Je le répète, les signes distinctifs de cette manière sont une coloration très-vigoureuse, mais sans éclat dans les draperies, et au contraire un ton pâle dans les chairs et les accessoires.

Je ne sache pas que ce curieux tableau ait jamais été gravé en France. Il le mériterait cependant à tous égards. L'ouvrage de M. Waagen (*Handbook of painting*) et celui de M. Cavalcasselle en donnent un trait exact, mais insuffisant.

Franchissons deux cent cinquante ans, et arrivons à nos peintres du dix-septième et du dix-huitième siècle.

Nous rencontrons d'abord les œuvres d'un artiste dijonnais, Nicolas Quantin, qui doit toute son illustration à un mot du Poussin. En 1622, à son premier retour d'Italie, après son voyage manqué de Florence, il s'écria devant un tableau de Quantin : « Ce peintre « n'entend pas ses intérêts. Que ne va-t-il en Italie? il y ferait for- « tune. » Le musée contient sept compositions de lui; d'autres sont disséminées dans les églises de la ville. Parmi ces sept compositions, j'ai noté plus particulièrement : *un Évêque bénissant un enfant*, volet droit d'un triptyque dont *Sainte Marguerite* formait le volet gauche : personnages en pied, grands comme nature; — *la Circoncision; — l'Adoration des bergers.* — Tous ces tableaux sont d'une couleur qui n'est pas agréable, et dont je rendrai l'impression en disant que c'est du Bassan mélangé de Valentin. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher le mérite de Quantin. Mais on retrouve dans la composition du panneau n° 163 une science, et dans les figures une recherche de style, auxquelles il faut d'autant plus rendre justice que l'auteur, mort en 1636, paraît n'avoir jamais quitté sa province, et n'a pas pu développer ses facultés natives par l'étude des productions des grands artistes.

M. de Chennevières, dans le troisième volume des *Peintres pro-*

vinciaux, a consacré quelques pages à notre artiste. Ses recherches pour réunir des renseignements sur Quantin ont été infructueuses. Jusqu'à présent on ne connaît que la date de sa mort, 1636, ses ouvrages du musée et des églises de Dijon, et le mot du Poussin qui l'a immortalisé.

Pourquoi le livret donne-t-il une espèce de consécration à la double erreur qui attribue à Nicolas Poussin le portrait numéro 155, et qui veut y voir celui du *Grand Corneille?* Ce ne sont ni la manière, ni les procédés du Poussin; et il serait intéressant de savoir ce qui autorise à voir dans ce personnage, grand comme nature, debout, à mi-corps, de profil, tourné à gauche, et enveloppé dans un manteau grisâtre, le portrait de Pierre Corneille. On y retrouverait plutôt la touche de Philippe de Champagne. Quant au personnage, ce doit être une réminiscence d'une figure de Raphaël dans la *Dispute du saint Sacrement*. C'est un bon portrait d'homme d'école française, première moitié du dix-septième siècle.

Les deux tableaux de Louis Boullogne, le jeune : *Saint Augustin sacré évêque d'Hippone*, et *Saint Ambroise baptisant saint Augustin*, figuraient avant la Révolution dans le réfectoire du couvent des Augustins déchaussés, aujourd'hui Notre-Dame des Victoires. Je n'ai pu découvrir d'où vient *la Mort de Caton*, de Jean-Baptiste Corneille.

Le Sacrifice de Jephté, d'Antoine Coypel, est peint dans cette gamme rousse et exagérée, qui caractérise le peintre du Régent. « En 1710, dit la *Vie des premiers peintres du Roi*, il lui fut or-
« donné de mettre en grand, pour une suite de tapisseries, les
« sujets d'Athalie, Jephté, Suzanne, Esther, Salomon, Tobie, Sa-
« ban, *qu'il avait peints en petit* quelques années avant et offerts
« aux regards du public à l'exposition que fit l'académie de pein-
« ture en 1705, dans la grande galerie du Louvre. »

L'Adoration des bergers, de son fils Charles-Antoine, porte la signature *Ch. Coypel*, 1745. Le tableau n'a pas d'autre intérêt. Il vient de l'église Saint-Gervais à Paris.

Le grand *Ecce Homo*, de Jean-François de Troy, a été composé pour le chœur de l'église des religieuses de la Ville-l'Évêque, en même temps qu'un *Portement de croix* dont j'ignore la destinée. Il est signé *F. D. Troy*, 1731. Mais que sont devenus les quatre tableaux qu'il peignit en 1729 pour un président du parlement de

Dijon, représentant *la Mort de Lucrèce, la Mort de Cléopâtre, la Mort d'Adonis, la Mort de Narcisse?* Je m'imagine que ce président ne devait pas rendre des arrêts bien sévères. Que sont devenus l'*Enlèvement de Proserpine* et *Actéon changé en cerf*, peints également pour Dijon en 1733 ? Ces six compositions figurent-elles encore dans quelque vieil hôtel de Dijon? Il ne serait pas sans intérêt de le savoir.

Quand au *Portrait de Girardon*, attribué à Rigaud, c'est un bon portrait, mais je crois qu'il serait plus justement désigné comme *école de Rigaud*. En second lieu, l'on possède, année par année, au moins jusqu'en 1698, la liste des portraits faits par Rigaud, et le nom de Girardon n'y figure pas. Il est vrai que Rigaud, mort en 1743, a pu exécuter postérieurement à 1698 le portrait de Girardon mort en 1715. Je doute cependant de l'originalité de celui-ci.

Le livret enregistre aux *Inconnus* un tableau qu'il intitule *Mariage d'un prince*, guidé sans doute par l'inventaire du musée central, qui surenchérit sur le livret en le désignant ainsi : *Inconnu. Mariage de saint François Ier et de Marie de Médicis.* Cette énigme si embarrassante est tout simplement une assez jolie composition de Robert Tournières, de Caen, représentant cinq personnages en pied, quart de nature, faisant de la musique dans un intérieur. « L'heureux succès de ses petits tableaux, dit M. Villot « dans sa notice de l'école française, l'engagea à abandonner « les grandes compositions pour peindre de petits sujets de fan- « taisie. Sckafken et Gérard Dov furent les maîtres qu'il se « proposa pour modèles. » L'examen du numéro 453 démontre la vérité de cette assertion. Tournières a exposé à tous les salons, depuis 1704 jusqu'en 1748. J'ai cru retrouver le tableau de Dijon dans la désignation du numéro 26 du livret de 1746 : tableau représentant la famille de M. Lallemant du Metz faisant de la musique.

La Condamnation de saint Denis n'ajoutera rien à la réputation de Carle Vanloo. Quant au portrait de *Marie Leczinska*, de Nattier, voici le renseignement que donne à son sujet Mme Toqué, sa fille. dans la *Vie de son père*, écrite par elle-même : « Ces « portraits (de Mesdames, filles du roi) furent si honorablement « accueillis par la reine qu'ils la décidèrent à faire commencer « le sien par le peintre qui avait eu l'honneur de les faire. Le

« succès passa les espérances de l'artiste, car il eut l'avantage « d'être généralement applaudi et de réunir toutes les voix en « sa faveur, tant par son heureuse ressemblance que par la noble « simplicité de la composition, simplicité de laquelle il n'a pu « sortir dans l'exécution de ce tableau, ayant reçu l'ordre exprès « de la reine de ne la peindre qu'en habit de ville. C'est celui « que M. Tardieu a si bien gravé. » La reine, en effet, est vue de grandeur naturelle, assise, vêtue d'une robe de velours nacarat garnie de fourrures, la tête encadrée dans la fanchon noire traditionnelle, se détachant sur un rideau vert. C'est une peinture agréable, fine, claire et froide, que je crois originale. Comment est-elle arrivée à Dijon ? Je n'en sais rien. Elle ne figure pas au nombre des tableaux envoyés par le musée central.

Le livret, copiant à tort l'inventaire du Louvre, attribue à Chardin un *Portrait de Rameau* vêtu d'un habit rouge et accordant son violon. Pour qui connaît Chardin, il est impossible d'accepter cette attribution. La touche de ce portrait, lisse, hésitante, n'a rien de commun avec celle de Chardin, si vive et si pétillante. C'est une œuvre ordinaire de l'école française de 1770.

Je comprendrais plutôt qu'on lui eût donné *une Jeune fille surprise par le sommeil*, si l'on ne savait que c'est l'œuvre authentique d'un peintre bourguignon peu connu, François Colson. Au moins peut-on affirmer que Colson est le meilleur imitateur de Chardin, et qu'il est infiniment supérieur à Lépicié et à Jeaurat. Une fillette de dix à douze ans, à mi-corps, de grandeur naturelle, presque de face, s'est endormie dans un grand fauteuil qu'elle a au préalable rembourré de coussins. Robe et bonnet blancs. Ses mains, détendues par le sommeil, retiennent encore une ganse bleue, à laquelle est attaché un serin perché sur sa cage à gauche. Cette œuvre légère et franche de touche, fine et argentée de ton, rappelle *la Serinette* de Chardin, autant par la couleur que par le sujet. Le livret la dit gravée par Dupuis, et la compte au nombre des envois du musée, sur l'inventaire duquel je ne l'ai pas retrouvée.

Un coup d'œil rapide est tout ce que méritent :

Les deux *Paysages* de Lallemand (Dijon, 1710, — Paris, 1794?), formant pendants. Le numéro 98 est signé, et la signature est suivie d'une inscription que le livret a le tort de ne pas transcrire :

La *Marine*, de Lacroix, portant le numéro 91. Elle est signée à gauche : *De Lacroix*, 1765 ;

La Bataille de Senef et *le Passage du Rhin*, espèces de Casanova affadis, peints par un artiste dijonnais, Bénigne Gagneraux, né en 1756, mort en 1795. Tous deux sont datés de 1788. Gagneraux est un de ces artistes qui, formés d'abord à la discipline de Boucher et de Natoire, surpris ensuite au moment de leur éclosion par la révolution de David, renient leurs premiers maîtres, et exagèrent les principes de leur foi nouvelle. *La Bataille de Senef* et *le Passage du Rhin* sont, je le répète, des Casanova affadis, tandis que, dans *une Bacchanale*, ébauche inachevée à laquelle travaillait Gagneraux la veille de sa mort, on sent une recherche de style et une élégance de formes qui appartiennent à une inspiration différente et presque opposée. Les figures, indiquées seulement par quelques hachures au fusain, et préparées par un frottis d'huile teintée de bistre, s'enlèvent et pyramident sur les vigueurs du fond plus terminé, en présentant une silhouette assez heureuse. Antant que l'on peut en juger, Gagneraux, s'il eût vécu, eût eu plus d'élégance native, plus de naïveté et de jet que les autres imitateurs de David. Devant cette ébauche, on pense aux heureuses figures qu'a quelquefois rencontrées M. Gleyre.

Du plus illustre des artistes de la Bourgogne, de Prudhon, le musée peut montrer une œuvre qui lui fait le plus grand honneur. C'est une copie du plafond de Piètre de Cortone au palais Barberini, à Rome. Faite en 1786, elle est placée dans la salle des sculptures, où elle sert de plafond. C'est plutôt une imitation qu'une copie proprement dite. Prudhon a laissé à Berretini le chiffonnement des draperies, les attitudes maniérées ; il a donné aux figures l'élégance, les contours heureux dont il avait dérobé le secret au Corrége. Plusieurs figures ont été changées ou modifiées, de telle façon que ce plafond peut être regardé comme une création de Prudhon. Le Génie qui répand des fleurs sur les Parques rappelle les lignes les plus heureuses de la *Diane* ou de l'*Assomption*. Je ne vois à blâmer que la figure du *Temps*, qui dévore le bras d'un enfant. Cette composition, œuvre capitale du maître, est peu connue. Il serait à désirer que la ville de Dijon en fît faire une gravure, de même que Lyon l'a fait pour son magnifique *Pérugin*. J'ai encore remarqué le beau *Portrait de Bornier*, esquissé en quelques heures, et des académies sur papier bleu empreintes de cette élégante noblesse dont Prudhon a gardé le secret.

Enfin, parmi les œuvres contemporaines, je citerai : *le Retour*

de Tobie, par M. Bouguereau, Salon de 1857; la *Vue du Campo Vaccino*, par M. Joyant, Salon de 1843; *le Cantique des Cantiques*, par M. Gustave Moreau, Salon de 1853; *Sainte Cécile*, par M. Pérignon, Salon de 1848; la *Pluie d'été*, par M. Ziegler, Salon de 1855.

Sculpture. — Les sculpteurs figurent en assez grand nombre dans le musée pour mériter une mention spéciale. Et tout d'abord Dijon possède des œuvres de toute beauté, uniques dans leur genre et qui attirent autant de visiteurs que les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne à Bruges. Ce sont les mausolées des ducs de Bourgogne, Jean sans Peur et Philippe le Hardi. Après avoir figuré pendant 384 ans dans la Chartreuse de Champmol, ils furent, en 1794, démolis, dépecés et déposés partie à la cathédrale de Dijon, partie dans l'ancien palais des ducs de Bourgogne. Ils y restèrent jusqu'en 1818 où M. Saintpère, architecte de l'école de Dijon, obtint du conseil général l'autorisation de les restaurer. Un crédit de 25,000 francs fut voté pour subvenir aux frais de cette restauration. La salle où ils sont placés maintenant fut ouverte au public en décembre 1817. Ancienne salle des gardes du palais des ducs, elle a conservé le caractère qui convenait à la résidence de ces illustres souverains. Une cheminée grande comme un monument, et qui date de Henri II, en garnit le fond. Les murs sont tapissés d'armures et de tableaux; au milieu se dressent les cénotaphes. Philippe le Hardi est étendu seul sur le tombeau; Jean sans Peur a auprès de lui sa femme, Marguerite de Bavière. Les nombreuses descriptions de ces deux mausolées dispensent d'en donner une nouvelle; mais ce que l'on ne saurait trop répéter, c'est l'admiration que l'on éprouve à la vue de ces merveilleuses sculptures, de cet art qui est parvenu à donner aux détails de la pierre la délicatesse de la dentelle, tout en conservant à l'ensemble l'aspect sévère qui convient à une tombe; de ces arabesques, de ces efflorescences qui en garnissent toutes les arêtes, tandis qu'autour du tombeau même, dans son épaisseur figurant un cloître, circule la théorie des chartreux, des clients et des domestiques sanglotants dont les robes, aux plis roides et rares, augmentent encore le caractère lugubre de cette procession. Ce que l'on ne peut se lasser de redire, c'est que ce sont là deux œuvres d'un art plein de foi et d'habileté, que notre art contemporain a pu égaler, mais qu'il ne surpassera jamais.

Les noms des artistes qui ont contribué à l'érection de ces tombeaux sont parvenus jusqu'à nous. Ce sont, pour le tombeau de Philippe le Hardi, Claux ou Nicolas Slutter, Claux de Vousonne et Jacques de la Baerze. Il paraît admis que Claux Slutter fut chargé de la direction générale de l'œuvre et exécuta la figure du duc couchée sur la table supérieure, aidé dans ce travail par Claux de Vousonnne, que la tradition dit être son neveu. Jacques de la Baerze aurait été chargé des arabesques et de la partie essentiellement décorative. Commandé par le duc Philippe de son vivant et sans doute peu d'années après la fondation de la Chartreuse de Champmol (1383), ce tombeau était à peu près terminé, en 1404, lors de la mort du duc. Claux Slutter, « le maistre ymaigier, » survécut peu à son maître, car les comptes de la cour de Bourgogne ne gardent pas trace de son nom à partir de 1408.

Le tombeau de Jean sans Peur, sauf la statue de la duchesse placée à côté de son mari et quelques différences peu sensibles, est construit sur le même plan. Une ornementation plus épanouie, une richesse plus folle dans la décoration marquent seules la différence des temps. Il est l'œuve de l'Espagnol Jean de la Huerta, aidé par Jean de Drogués et Antoine le Mousturier. L'extrait suivant d'un ancien titre de la chambre des comptes donne de trop intéressants détails pour ne pas trouver place ici.

« Du compte de Jehan Viseu, pour l'année finie en 1444, transcript du marché passé par Jehan de la Verta, dit d'Aroca, du pays d'Aragon, tailleur d'ymaiges, demeurant à Dijon avec monseigneur le duc. Pour la sépulture de monseigneur le duc Jehan et de madame Marguerite de Bavière, sa femme, moyennant le prix et somme de quatre mille livres, qui seront payées en quatre ans; le marbre noir et six pierres d'albâtre des pierrières de Salins, laquelle sépulture serait de telle longueur et hauteur, et d'aussi bonne pierre et matière qu'estait celle du duc Philippe le Hardi, aïeul dudict duc, et de la duchesse sa femme, selon le portraict qui lui en sera baillé. Plus, à la teste desdites ymaiges y aurait deux anges qui tiendront, savoir : ceux qui seront au-dessus de la teste dudit duc, un heaume; et les deux autres qui seront à la teste de ladicte duchesse, un escu armorié à ses armes. Plus, serait en ladicte sépulture, ymaiges tant pleurant que angelots, sur lesquels angelots il serait des tabernacles, ce qui n'était en la sépulture de messire Philippe notre seigneur. »

C'est autour de ce tombeau que sont sculptées en plein relief les plus belles figures de pleureurs que le moulage ait vulgarisées.

Le Louvre possède déjà les moulages des deux tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, sa fille, qui sont à Bruges. Il serait bien à désirer que l'on adjoignît à ces deux moulages ceux des tombeaux dont nous venons de parler et qui sont, sans contredit, plus intéressants sous le rapport de la sculpture.

Jean Dubois est encore une illustration dijonnaise. Je ne saurais mieux le faire connaître qu'en transcrivant la notice que lui consacre l'auteur des *Essais historiques sur Dijon :* « Jean Dubois, « né à Dijon en 1626, grand scupteur et non moins habile archi- « tecte, avait décoré de ses ouvrages la plupart des églises de « sa ville natale. On allait voir à Saint-Étienne les statues de « saint Étienne et de saint Médard ; à la Sainte-Chapelle, celles « saint de Thomas et de la sainte Vierge ; à Saint-Jean, le groupe « de la Résurrection. Mais c'était surtout au chœur de l'église de « l'abbaye de la Ferté-sur-Grosne qu'il fallait aller pour connaître « à l'élégance de son ciseau et les richesses de son génie.

« M. de Harlay, intendant de la Bourgogne, proposa à Dubois « un voyage à Paris pour y travailler au buste du chancelier « Boucherat, son beau-père ; Dubois l'exécuta, et son ouvrage fit « l'admiration de la capitale. Le chancelier voulut retenir cet « artiste à Paris, mais Dubois s'en défendit honnêtement et termina « sa réponse par cette phrase : « Je vous demande la permission « de jouir du repos que l'on goûte ordinairement dans sa patrie, « au milieu de sa famille. » Il y mourut, ainsi qu'il l'avait désiré, « le 29 novembre 1694, et fut enterré à Saint-Philibert. Sa fille « fut mère du célèbre Piron. »

C'est à Dijon que l'on trouve la plus grande quantité d'œuvres de ce sculpteur. Le mnsée possède quarante bas-reliefs, groupes, statuettes, bustes, donnés par ses descendants, et dont la pièce capitale est la maquette de son bas-relief de *l'Assomption*, dont l'original décore le maître-autel de l'église Notre-Dame. Il est donc facile de se rendre compte de sa valeur. Dubois était un artiste médiocre chez lequel la facilité tenait lieu de talent. Au milieu de la somptuosité froide, mais empreinte d'une incontestable grandeur, de la sculpture de son temps, il se distingue par une originalité qui n'est pas à son avantage, celle de faire petit. En

plein dix-septième siècle, il se livra tout entier à l'élégance maniérée qui caractérise le dix-huitième. C'était un sculpteur ornemaniste excellent dans les sujets de petites proportions ; les jolies statuettes du musée et ses compositions de la cathédrale en font foi. Le musée du Louvre possède deux statuettes de lui, *Saint Bernard* et la *Vierge*, assez faibles. Il existe au musée un *Portrait* que l'on donne comme le sien. Il est d'un élève de Lebrun, Jean Revel, né à Château-Thierry en 1643, reçu à l'Académie le 27 février 1683, et mort en 1712 à Dijon. C'est une figure sans grand caractère. Il est fâcheux que le livret ne dise pas pourquoi ce portrait passe pour celui de Jean Dubois.

D'autres morceaux de sculpture, dont quelques-uns ne sont pas sans mérite, figurent encore au musée de Dijon. Dans le nombre, j'ai noté :

Trois terres cuites des *Figures principales de la decoration de la fontaine de la rue de Grenelle*, par Bouchardon. C'est cette fameuse fontaine, inspirée par Caylus et vantée par Mariette, qui n'était pas éloigné d'y voir le dernier terme de l'art.

Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter. Groupe en marbre de M. Rudde, né à Dijon. C'est le dernier auquel cet artiste ait travaillé. Il figura après sa mort au Salon de 1857.

Érigone, par M. François Jouffroy, également né à Dijon. Figure d'un ciseau élégant et exercé. Le mouvement de la jambe faisant angle avec la ligne générale, est désagréable et peu sculptural. Cette statue, spécialement commandée pour le musée de Dijon, a figuré au Salon de 1850.

Ariane, par M. Lescorné. Belle silhouette, exécution lourde. Salon de 1852.

Flore et Zéphire. Groupe en bronze, par M. Mathurin Moreau, de Dijon. Ce groupe, réduit aux proportions d'une statuette, serait une charmante chose. Salon de 1853.

Vendangeur, par M. Girard. Tel est le titre sous lequel figure dans le livret de 1852 la statue de bronze que j'ai retrouvée avec un extrême plaisir au musée de Dijon. C'est une figure, grande comme nature, d'homme nu foulant du raisin, la tête baissée, les jambes infléchies, les deux mains s'arc-boutant sur les hanches. Cette œuvre est, à mon sens, une des plus remarquables de la sculpture française depuis vingt ans. Il y a là un sentiment de force sans lourdeur, allié à une correction de dessin, à une fer-

meté et une science d'exécution qui ne se rencontrent qu'à de rares intervalles. Ne connaissant pas d'autre œuvre de M. Girard, je ne veux pas dire que ce soit un artiste de premier ordre, mais seulement qu'il a produit une œuvre de premier ordre.

A la limite de la sculpture, et avant d'indiquer quelques objets de curiosité, il faut s'arrêter devant un second retable d'une exécution absolument semblable à celui dont j'ai parlé plus haut. Celui-ci a les mêmes dimensions, 5m 20 de long, sur 1m 60 de haut. Les peintures extérieures des volets ont disparu. L'intérieur est occupé par des scènes religieuses en plein relief, dont les figures sont dorées et relevées de couleurs. Le panneau central représente la *Décollation de saint Gilles*, reconnaissable à la biche placée près de lui,—7 figures; le *Martyre de sainte Catherine et de sainte Barbe* — 7 figures; la *Tentation de saint Antoine*, — 4 figures. L'intérieur des volets contient, pour chaque volet, cinq figures de saints dans des niches. S'il est admis que Jacques de la Baerze soit l'auteur du premier de ces retables, il faut également le regarder comme l'auteur du second. « Il est rapporté aux comptes « d'Amyot Arnault, dit le livret, que ces deux grandes tables d'au- « tel, exécutées par Jacques de la Baerze, furent amenées de « Deudermonde à la Chartreuse de Dijon en 1391, et qu'en 1923 « le duc ordonna qu'elles fussent renvoyées en Artois pour y « être redorées, attendu que Jean Maluel, peintre-doreur du duc « à Dijon, chargé d'abord de l'exécution de cette partie de l'ou- « vrage, n'y avait pas mis toute la perfection désirée. »

Un certain nombre d'objets d'art et de curiosité ont été réunis dans des vitrines disséminées dans les diverses salles du musée. Beaucoup sont ordinaires; quelques uns valent la peine qu'on s'y arrête. Tels sont :

Deux boîtes cylindriques en ivoire, à personnages et ornement ciselés en demi-relief : travail français du quinzième siècle. Elles ont sans doute servi de boîtes à bijoux;

Une escarcelle d'une duchesse de Bourgogne, à ce que dit le livret, pièce du quinzième siècle, rare à trouver aussi bien conservée. Les broderies, imitant les caractères orientaux, dont cette escarcelle est couverte, ont beaucoup préoccupé le rédacteur du livret. Ces caractères ne seront jamais déchiffrés, par ce qu'ils sont indéchiffrables. Ce sont des apparences de lettres, ce ne sont pas des lettres. Pendant tout le moyen âge, les étoffes orien-

tales, arabes, persanes, brodées de préceptes du Koran, ou de formules de politesse et de bienvenue parfaitement lisibles, abondaient en Europe. Les ouvriers européens, frappés à bon droit de l'élégance de cette ornementation, voulurent l'imiter et l'imitèrent en effet, mais sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient, dérangeant les lettres, renversant les mots, gauchissant selon leur caprice les gracieuses formes de la calligraphie orientale. Cette bizarrerie est surtout sensible au quatorzième et au quinzième siècle, en Italie, que sa position mettait en communication plus fréquente et plus directe avec l'Orient. Dans beaucoup de tableaux de sainteté, sur beaucoup de madones et de *bambino*, on retrouve des étoffes couvertes de prétendus caractères orientaux qui n'ont aucune signification et qui ont longtemps occupé l'attention d'honnêtes archéologues. L'impossibilité de déchiffrer les caractères de l'escarcelle qui nous occupe prouve précisément qu'elle n'a pas été fabriquée à Constantinople, où les ouvriers turcs ont toujours parfaitement su écrire leur langue.

En continuant notre examen, nous rencontrons deux plaques d'émaux de Limoges du seizième siècle, représentant : l'une, le *Combat de Samson et des Philistins;* l'autre, *Samson et Dalila.* Ce sont deux grisailles très-belles et très-intactes. Le livret les dit frappées au revers du poinçon des Pénicaud, formé des lettres *P. L.* quatre fois répétées. On peut les attribuer à Jean Pénicaud III, le plus habile et le plus illustre des émailleurs de ce nom.

Le Mois de novembre, assiette ronde, doit être l'œuvre d'un anonyme de l'école de Pénicaud. C'est la même manière que dans les deux plaques précédentes, mais non la même main. Ici les figures sont plus lourdes et la touche est moins spirituelle. Cette assiette ne porte pas de poinçon de revers, mais ce n'est pas une pièce sans valeur. Il existe six suites de douze assiettes ayant chacune un des douze signes du zodiaque pour emblème. La première suite est l'œuvre de l'anonyme à la suite de Pénicaud; la seconde, de Pierre Raymond; la troisième de Pierre Courtois; la quatrième, de Jean Courtois; la cinquième, d'un anonyme à la suite de Jean Courtois; la sixième de Jean Vigier. Chacune de ces douzaines a été répétée nombre de fois, et l'on en rencontre fréquemment des exemplaires dans les collections de l'Europe.

Une coupe d'une forme très-élégante, d'une parfaite conservation, et dont l'intérieur représente *Adam et Ève dans le Paradis,*

est l'œuvre de Jean Courtois, dont elle porte la marque *I.C.* C'est une pièce rare et précieuse, et, selon moi, le plus beau des émaux du musée de Dijon.

La plaque circulaire, représentant *Josué à cheval*, est identique à celle du Louvre, représentant le même sujet et portant le numéro 365 du catalogue de M. de Laborde. Elle est signée des lettres *C N.* « Ce contemporain, peut-être élève infidèle de Pierre Ray-« mond, dit M. de Laborde, n'a laissé à la postérité que les ini-« tiales de son nom; nous savons qu'il travaillait de 1539 à 1545. « Il y a deux parts à faire dans ses œuvres : une bonne et peu « remplie, c'est le bagage de l'artiste ; l'autre, mauvaise et consi-« dérable, c'est la charge de l'industriel. La seconde se distingue « par la négation de tout talent. » C'est malheureusement dans la seconde catégorie qu'il faut ranger le *Josué à cheval* du musée de Dijon.

Décembre 1862.

Bibliographie. *Notice des objets d'arts exposés au musée de Dijon.*—Paris, Dumoulin, 1850.

Notice des objets d'arts exposés au musée de Dijon. — Dijon, Lamarche, 1860.

MUSÉE DE GRENOBLE [1]

C'a été pour moi une surprise que de rencontrer le musée de Grenoble. Dans ces montagnes du Dauphiné, au pied des Alpes de la Savoie, un peu en dehors du mouvement qui emporte le commerce et le loisir vers le Midi, je ne m'attendais pas trouver une collection aussi intéressante. Mon parti était pris à l'avance, et j'étais disposé à absoudre Grenoble de l'infériorité de son musée en faveur des beautés naturelles que devaient m'offrir ses vallées de l'Isère et du Grésivaudan, ses cours du Drac et de la Romanche, ses solitudes des Sept-Lacs et de la grande Chartreuse.

Grenoble ne figure pas parmi les quatre villes où le décret de fructidor an VIII instituait des collections publiques. Il est cependant probable qu'il en existait une antérieurement à la promulgation de ce décret, car on voit, par l'inventaire manuscrit déposé aux archives du Louvre, que le 7 ventôse an VII, sur la décision du citoyen ministre de l'Intérieur, le directeur général des musées remettait dix-sept tableaux à M. L.-J. Jay pour le musée de Grenoble. Je crois donc que la *Notice des tableaux du musée de Grenoble* commet une erreur quand elle recule jusqu'à l'an IX la fondation du musée. Quoi qu'il en soit, les soins incessants donnés par M. Jay à la collection fondée par lui, les adjonctions qu'elle reçut coup sur coup, soit par suite de la vente des propriétés nationales (et l'ancien hôtel Lesdiguières devait être une mine féconde), soit par des achats et des dons particuliers, l'avaient rendue digne de faire partie des collections auxquelles le décret de l'empereur du 15 février 1811 accordait des tableaux. Grenoble en reçut trente, au nombre desquels on comptait l'*Hémorroïsse* de Véronèse, le *Saint Sébastien* de Pérugin, et le magnifique *Saint Ambroise* de Rubens.

[1] Voir note I.

La collection, d'abord installée dans les salles de l'évêché, fut ouverte au public le 31 décembre 1800. De là elle fut transférée, en 1802, dans le local qu'elle occupe aujourd'hui, et inaugurée solennellement le 14 juillet de la même année. Ce local est la partie supérieure d'une ancienne église de couvent devenue chapelle de collége. La salle offre de belles dimensions, mais les anciennes dispositions architecturales n'ont pas permis de l'éclairer par un vitrage continu. La lumière vient d'en haut, mais est dispensée d'une manière avare par des vasistas dont les embrasures sont beaucoup trop profondes. Dans une salle nouvellement construite et perpendiculaire à l'ancien vaisseau sont placées les œuvres contemporaines; de petites chambres parallèles à la galerie principale contiennent en outre les dessins et les gravures. Rien de ce que j'appelle l'hygiène des tableaux n'est négligé; ordre, propreté, rentoilage, restauration discrète et prudente, bon état des bordures et des cadres, toutes les conditions indispensables à la conservation sont scrupuleusement observées; l'œil est satisfait, et, dès l'entrée, la bienveillance conquise. Le conseil municipal connaît évidemment le prix des œuvres qu'il surveille, et impose à son budget de légers sacrifices, onéreux à personne et profitables à tout le monde.

Écoles italiennes. — Comme la plupart des musées de France, Grenoble possède un tableau du Pérugin. C'est un *Saint Sébastien* important et fort beau. Le saint martyr est debout, de grandeur naturelle, vu en pied. Il est attaché à un arbre, ses mains sont liées derrière le dos; il tourne sa belle tête vers sainte Agathe placée à sa gauche. Celle-ci tient d'une main l'Évangile, de l'autre les ciseaux, instrument de son supplice. La couleur est légère, blonde et dorée comme celle d'un Vénitien. Le dessin est charmant, naïf et maniéré à la fois, comme il appartient à un artiste de transition, élève de Nicolo Alunno et maître de Raphaël. Cette manière, Raphaël la reprendra, la modifiera, la transformera et en fera la science de composition de l'*École d'Athènes* et de la *Bataille de Constantin*. Le *Saint Sébastien* figure sous le numéro 52 dans le *Livret des envois d'Italie* (seconde partie). Il était placé jadis dans la sacristie du couvent des Augustins de Pérouse.

Voici un curieux tableau d'un maître assez rare et qui seul justifierait un voyage à Grenoble. C'est un *ex-voto* du commencement

du seizième siècle, représentant la *Sainte Famille* (nº 27). Il a, 1m08 de hauteur sur 1m40 de large; il est peint sur bois, et les figures sont en pied, de deux tiers de nature. La Vierge à genoux, les mains jointes, regarde l'enfant Jésus déposé à terre; à gauche, saint Joseph, assis, appuie ses deux mains sur un bâton. Derrière lui, l'entrée d'un palais dont les trois piliers sont ornés d'arabesques; plus loin, deux bœufs couchés; dans le fond, des hommes armés de bâtons; près d'une rivière et à l'entrée d'une vallée, les rois mages à cheval suivis d'autres cavaliers. Dans le ciel, au milieu des nuages, quatre anges à mi-corps. Sur le devant du tableau on lit l'inscription : *Marcus Palmasanus pictor Foroliviensis faciebat a. mccccccxxx.* L'exécution est précieuse, claire et délicate, mais un peu sèche; le dessin correct, naïf et habile, sans grand style, mais non sans caractère ni surtout sans originalité. Ce n'est pas un chef-d'œuvre assurément, mais c'est loin d'être un gothique ordinaire, et l'on s'arrêterait devant le tableau, ne portât-il pas sa signature, qui devient un document précieux.

Les renseignements sont très-sobres sur Palmegiani. Vasari le cite en passant et le nomme Marco Parmigiano de Forli. Le scrupuleux Mariette écrit son nom Palmeggiano, et relève, d'après le Scanelli, l'erreur de Vasari, en restituant à Palmeggiani la *Cène* de la cathédrale de Forli, que celui-ci avait attribuée à Niccolo Rondinello. Mais l'auteur qui s'étend le plus longuement sur notre artiste est l'abbé Lanzi, dans son *Histoire de la peinture en Italie.* Le personnage est assez peu connu pour qu'il me soit permis de le citer tout au long.

« Dès le commencement du seizième siècle et peu après floris-
« sait dans la même ville Bartholomeo de Forli, que Malvasia cite
« comme élève du Francia, et peintre un peu plus aride que ses
« condisciples. Je mets un peu après le Palmegiani, que Vasari a
« transformé en Parmegiano, bon artiste et presque inconnu, dont
« les livres sur la peinture ne désignent que deux œuvres, bien
« que j'en aie vu en très-grand nombre. Il a bien pris garde que
« la postérité ne l'oubliât, en mettant le plus souvent, sur les ta-
« bleaux d'autels et de chambre, son nom et sa patrie : *Marcus*
« *pictor Foroliviensis*, ou bien *Marcus Palmasanus, P. Foroli-*
« *viensis pingebat.* Il est rare qu'il y ajoutât l'année, comme il l'a
« fait sur deux compositions appartenant au prince Ercolani :
« 1513 sur la première, et sur la seconde 1537. D'après ces deux

« tableaux, et surtout d'après ceux de Forli, on peut constater « qu'il eut deux manières. La première fut conforme à celle « des quatorzecentistes, par la position très-simple des figures, « par les ors, par l'étude de toutes les minuties, et aussi par « la monotonie qui, en ce temps, consistait presque toujours « à faire avec intelligence un saint Sébastien, ou quelque autre « saint anachorète. Dans sa seconde manière il mit plus d'art « dans les groupes, plus de largeur dans les contours; il fut « aussi plus grand dans les proportions, mais quelquefois « plus libre et moins varié dans les têtes. Il avait l'habitude « d'ajouter au sujet principal des détails qui ne lui appartiennent « pas; c'est ainsi que, dans le *Crucifiement* à Saint-Augustin de « Forli, il mit deux ou trois groupes dans des champs différents : « l'un représente saint Paul visité par saint Antoine; l'autre saint « Augustin convaincu par l'ange sur le mystère incompréhensible « de la sainte Trinité. Dans ces petites figures qu'il introduisait « dans les tableaux ou dans leur prédelle, il est fini et gracieux « au possible : en outre, ses paysages sont gais, ses architectures « agréables. Ses madones et ses autres types de visages sont plus « beaux que ceux du Costa, moins beaux que ne sont ceux du « Francia, dont il imita le coloris, moins que ceux du Rondinello. « Ce qui fut cause que Vasari a attribué à ce peintre de Ravenne « un tableau dans le Dôme, qui certainement est du Palme- « giani.

« Ses œuvres sont en très-grand nombre dans la Romagne, et « l'on en trouve aussi dans l'État de Venise. L'abbé Facciolatti, « de Padoue, a possédé une de ses madones dont parle Bottari; « le docteur Antonio Larber en a une autre à Bassano. Le comte « Louis Tadini possède un *Jésus au Calvaire* dans sa galerie choisie « à Crema. J'ai vu à Vicence, dans le palais Vicentini, un *Christ* « *mort*, et à ses côtés saints Nicodème et Joseph, fort beau tableau « où le mort paraît mort, où les vivants semblent vivants. J'eus « longtemps la curiosité de savoir de qui était élève un peintre « aussi considérable, jusqu'à ce que j'aie su que le Paccioli, dans « la dédicace du volume dont j'ai déjà parlé, adressée à Guido- « baldo, duc d'Urbin, le nomme élève chéri de Melozzo. »

Quant au tableau, je ne crois pas qu'aucun musée ni même aucune collection particulière en France puisse en montrer un

second [1]. Les galeries étrangères sont plus heureuses, et, en parcourant leurs catalogues, je trouve que Palmegiani est représenté à Florence par un *Crucifiement;* à Munich, par une *Vierge glorieuse;* à Berlin, par trois toiles; à Dresde enfin, par une *Adoration des Magès.* L'exposition de Manchester offrait deux compositions de Palmegiani : l'une, le *Baptême de Jésus*, signée et datée de 1534, appartient à M. Nichols; l'autre, *Judith*, signée, mais non datée, est la propriété du prince Albert. Enfin, le musée Brera, à Milan, en expose trois dont un : la *Nativité* (n° 103), par ses dimensions, par la disposition des figures et des accessoires, rappelle exactement la *Sainte Famille* de Grenoble. Les piliers de gauche sont ornés des mêmes arabesques; la seule différence que j'y voie est celle-ci : il y a quatre anges dans le tableau de Grenoble, il n'y en a que trois dans celui de Milan. En outre, celui de Milan est en hauteur; c'est le contraire pour celui de Grenoble. Il a été gravé au trait par Luigi Bridi dans le deuxième volume de la *Pinacoteca del Palazzo reale de Milan* [2]. Évidemment aucune des deux compositions n'est une copie. Ce sont deux répliques du même tableau, avec des changements que pouvait se permettre l'artiste original.

Il est fâcheux que le rédacteur du livret n'ait pas remonté dans la généalogie de cette toile plus haut que l'acquisition qui en fut faite aux héritiers Debon en 1845. Je m'imagine qu'en cherchant bien, on eût constaté qu'il vient de Forli ou des environs, et qu'il fut transporté en France vers 1798, après la campagne d'Italie et le traité de Tolentino.

On a enregistré à juste titre l'*Adoration des Bergers* sous la dénomination d'école de Palme le Vieux. Je crois même qu'en la désignant comme une copie on eût été plus près de la vérité. J'en dirai autant de la *Sainte Famille* et *Sainte Catherine*, attribuées à l'élève de Palme, Bonifazio. L'original de ce tableau est placé dans une des salles de l'ancienne académie de Venise. La *Sainte Famille* du musée du Louvre est une réplique du tableau de Venise avec des changements.

[1] Depuis que cet article a été écrit le Louvre a acquis un Palmegiani : *Christ mort* (n° 277 *bis*. Catal. de 1864). La collection Campana en contenait également un qui, je crois, a été envoyé au musée de Bordeaux (1869).

[2] Milan, imprimerie royale, 1833, 3 vol. in-4°.

La *Composition mystique* de Bernardino Licinio est une des gloires du musée. En voici la description d'après le livret : « La « Vierge, vue de face, est assise sur un trône dont le dossier est orné « d'une étoffe rouge orange ; elle tourne la tête à gauche et regarde « saint Jean-Baptiste agenouillé ; derrière celui-ci est un pèlerin « tenant un livre et un bâton. L'enfant Jésus, assis sur les genoux « de sa mère, bénit un personnage prosterné et vêtu de noir ; à la « droite de celui-ci est un vieillard à tête chauve, ayant les épaules « et les bras nus, une longue barbe blanche, et tenant un livre. » Le tableau porte tout au long, sous l'escabeau de la Vierge, la signature du peintre : *M. DXXXII. B. LYCINII. OPVS.*

C'est une remarquable composition, d'une couleur chaude et ambrée, d'un beau style vénitien, rappelant de très-près la manière d'Antonio Sachiense, dit le Pordenone, dont Bernardino Licinio prit le surnom, et à qui, au premier abord, on serait tenté de l'attribuer. Mais ici la signature ne permet pas la confusion. On sait bien par Vasari que Sachiense était nommé Licinio par ses contemporains ; mais on sait également que ses prénoms étaient Giovanni, Antonio ; tandis qu'ici l'initiale B (Bernardino) précède le nom de Licinio. Antonio Sachiense et Bernardino Licinio étaient-ils parents ? C'est fort probable. Quel était leur degré de parenté ? Carlo Ridolfi dans ses *Maraviglie dell' arte* ne fournit aucun éclaircissement à cet égard. Il se contente de dire que plusieurs peintures de notre artiste passaient, de son temps, pour être de la main du Pordenone. C'est le cas pour l'*Ex voto* de Grenoble.

Ce tableau vient de la collection Debon, achetée par la ville en 1845. Il me semble que ce M. Debon, possesseur de deux œuvres comme le Palmegiani et le Pordenone, devait être un amateur d'un goût fin et éclairé ; et l'on aimerait avoir sur lui et sur son cabinet des détails précis et circonstanciés.

On a le droit d'être difficile avec Paul Véronèse. Si *Jésus-Christ guérissant la femme hémorroïsse* est un bon spécimen pour un musée de province, il ne faudrait cependant pas le considérer comme une toile remarquable dans l'œuvre du maître. Par la dimension restreinte du cadre, et par la façon dont le sujet est compris, le premier mérite de Véronèse, la facilité à disposer des groupes nombreux, fait défaut ; et la couleur n'est pas à la hauteur de ce que l'on peut attendre de lui. Cagliari n'est un grand peintre que lorsqu'il a des pans de muraille à couvrir. C'est le premier,

le plus habile décorateur qui fut jamais. Habitué à se jouer dans des espaces considérables, il est tout simple qu'il fût gêné dans des limites plus circonscrites, et qu'il n'y trouvât pas aussi facilement l'usage de ses dons. Sans sortir de France, les petits tableaux du musée du Louvre, ceux qui se trouvent disséminés en assez grand nombre dans les musées de province, démontrent cette vérité. Ce tableau, donné par l'empereur Napoléon en 1811, figurait jadis à Versailles dans le *Cabinet du Roi*. Lépicié en donne la description dans son catalogue.

Puisque nous sommes dans l'école vénitienne, nous l'épuiserons pour dire quelques mots de la *Vue de Venise* de Canaletti. Avec Jean-Baptiste Tiepolo, c'est le dernier des peintres vénitens. La vieille reine de l'Adriatique est vue de l'endroit où le grand canal débouche dans la mer. On reconnaît au fond la douane de mer et l'église de Santa Maria della Salute. Un ciel orageux et bas se réfléchit dans les eaux du premier plan et donne son effet à la composition. C'est un très-beau tableau, enlevé d'une main aussi sûre et aussi précise que ceux du Louvre. Comme effet, je doute que Canaletti ait jamais fait mieux. Quant au tableau de la *Place Saint-Marc*, envoyé en 1811 par l'empereur, c'est un assez bon tableau de quelque élève de Canaletti, Bernardo Belloto ou Francesco Battaglioni; mais ce n'est ni un Canaletti, ni même un Guardi, dont la touche est parfaitement reconnaissable et n'a aucun rapport avec celle de la *Vue de la place Saint-Marc*.

Il serait prudent de douter de l'authenticité de la *Sainte Famille*, attribuée à Vasari par le livret d'après la note d'envoi de 1811. Si c'est un Vasari, il a subi des restaurations qui permettent difficilement de reconnaître un original. Toutefois, on retrouve dans ce tableau la préoccupation et le souvenir d'un grand style, et l'attribution à Vasari, si elle me paraît douteuse, est du moins justifiable.

C'est une fort belle et fort bonne copie que la *Sainte Cécile distribuant du pain aux pauvres*, d'après la fresque du Dominiqnin de l'église Saint-Louis des Français, à Rome. Elle est l'œuvre d'un artiste français qui devint depuis directeur de l'académie de France à Rome. Il l'a signée : *Par Louis de Lagrenée*, 1753. Lagrenée fut, l'année suivante, à son retour en France, nommé membre de l'académie de peinture.

Quand j'aurai signalé un *Paysage* de Lucatelli, agréable d'effet,

mais d'une exécution molle, et par trop noir dans les premiers plans ; et deux jolis tableaux de Panini, *Ruines d'architecture*, dont le premier est signé : I. P. PANINI, 1740, je n'aurai, je crois, plus rien à dire sur les œuvres italiennes du musée de Grenoble.

Par un hasard rare dans les collections de province, ce musée possède un tableau de l'école espagnole qui m'a paru bien authentique. C'est un *Saint Barthélemy* de Ribera, échantillon de la belle manière de ce maître. Il est haut de 1m16 et large de 1m78. Les figures sont en pied, de grandeur naturelle. Saint Barthélemy est vu de profil, assis sur un tertre, au pied d'un arbre, les yeux levés au ciel. Les bras sont liés, l'un au tronc, l'autre à une branche. Une jambe est retenue au moyen d'une corde par un des bourreaux qui se préparent à l'écorcher vif. A la droite du sáint et dans le fond, un soldat tenant une lance ; plus loin, trois hommes, dont deux ont la tête recouverte d'un capuchon. Fond de ciel. Il est fâcheux que le livret (il dit le tableau acquis par la ville en 1828) n'ait pas songé à ajouter à ce renseignement le nom de l'avant-dernier possesseur. Peut-être par lui eût-on pu reconstituer la généalogie du tableau. Dans ces délicates matières il n'y a pas de petit document.

ÉCOLE HOLLANDAISE. — Si nous ne rencontrons pas dans l'école hollandaise des œuvres d'un intérêt aussi varié et aussi élevé que dans l'école italienne, du moins certaines des toiles qu'elle contient peuvent passer pour des œuvres fort remarquables.

Diane et ses nymphes au bain de Poelemburg, et le *Portrait de femme* de Terburg ne sont pas, il est vrai, de ce nombre. Le premier ne donne qu'une idée très-affaiblie de la touche veloutée de Poelemburg et de la chaude lumière qu'il a su répandre dans res compositions. Il est signé C. P. (Corneille Poelemburg), j'ignore son origine. Le second m'a paru d'une authenticité beaucoup moins contestable que sa valeur artistique. Le personnage est grand comme nature, et l'on sait que les délicates qualités de Terburg perdaient à se répandre sur une toile d'une certaine dimension. Il a fait de beaux portraits, mais aucun ne vaut ses délicieuses petites toiles. En outre, ce tableau a été assez habilement restauré, mais il est dans un triste état d'usure.

Le musée de Grenoble ne possède rien de Rembrandt, mais il peut montrer deux forts beaux échantillons de la manière des deux

élèves qui l'ont imité avec le plus de bonheur, van Eeckout et Ferdinand Bol. Le *Portrait d'homme* de van Eeckout rappelle Rembrandt par sa couleur, et c'est un grand éloge à en faire; mais en examinant attentivement la touche, on s'aperçoit que, bien que posée avec habileté, elle est d'une mollesse que Rembrandt a toujours su éviter. L'homme est vu de face et tourné à droite. Il est coiffé d'un chapeau noir à larges bords, vêtu de noir et a le cou pris dans une golille à godrons. Ses cheveux sont blonds. Il tient un gant dans sa main gauche et appuie la droite sur le rebord de la fenêtre où l'artiste a signé son nom tout au long: G. V. EECKOUT F. A° 1644. Né en 1621, Eeckout était dans toute la force de son talent et de sa jeunesse quand il fit ce portrait. Il avait vingt-trois ans. Aussi le préféré-je de beaucoup à un second portrait représentant, dit le livret, le *Grand pensionnaire Jean de Witt*, et qui est daté de 1669, cinq ans avant la mort du peintre. Ce dernier a bien peu de caractère, et l'on sent, en le contemplant, que l'influence de Rembrandt s'est affaiblie peu à peu. Le *Portrait d'homme* figurait avant la Révolution dans la collection de M. Poullain, où il portait le numéro 60. Lors de la vente de cette collection, faite le 15 mars 1780 par les soins de Lebrun, il fut adjugé au prix de 1,000 livres 1 sou au sieur Dulac, évidemment un prête-nom, peut-être de Lebrun lui-même, de qui M. Audry, son dernier possesseur, aura pu l'acquérir directement.

L'autre élève de Rembrandt, Ferdinand Bol, a passé sa vie à imiter son maître. Il a eu la main heureuse; mais je doute qu'il l'ait eue plus que dans le *Portrait de femme* de Grenoble. C'est une belle Hollandaise de vingt-huit à trente ans, vue à mi-corps, de grandeur naturelle. Elle est coiffée d'une toque noire sur laquelle ondule et se joue la courbe d'une plume blanche. Elle est tournée à droite et assise près d'une table chargée d'une sphère, d'une mandoline et d'un hanap haut sur patte, en vieille argenterie flamande. Rien que ce hanap est un chef-d'œuvre d'exécution. L'effet, l'éclat de ce tableau, la valeur réciproque des blancs et des noirs du costume noyés dans une harmonie vigoureuse, le modelé du visage éclairé par deux yeux limpides, animé par le sang qui fait battre les ailes du nez et éclate sur les lèvres, tout, dans ce portrait, est aussi beau qu'un Rembrandt. Je le vois encore briller dans ma mémoire comme il brille sur le panneau du musée où on lui a donné à juste raison une place d'honneur en pendant au van Eeckout. En

quelle année a-t-il été acquis? De qui le tient-on? Quels cabinets a-t-il traversés? Telles sont les questions auxquelles le livret a le tort de ne pas satisfaire.

Le Louvre ne possède pas de tableau du peintre d'intérieurs Delorme. Ce n'est pas une grande perte, mais c'est une perte. A en juger par l'*Intérieur d'un temple*, Delorme était sans doute un peintre froid, donnant à ses intérieurs d'église moins d'effet que Peter Neefs, mais plus habile que lui dans l'exécution, ayant une touche plus grasse, et sachant parfaitement détacher les uns sur les autres les plans divers, mais d'une couleur uniforme. Peter Neefs était un plus grand artiste, Delorme était plus véritablement peintre; et si tous les *Intérieurs d'église* de Delorme ressemblent à celui de Grenoble, je préfère les intérieurs de Delorme à ceux de Peter Neefs. Ce tableau est signé tout au long : *Delorme*, 1667; il a, en outre, le mérite d'une admirable conservation.

Ç'a été pour moi une surprise de rencontrer à Grenoble un Hobbema supérieur à celui du Louvre[1]. Je n'apprendrai rien à personne en rappelant combien sont recherchées les œuvres de ce paysagiste à peine connu en France il y a trente ans. Le musée de Grenoble est le seul établissement public en France, avec Paris, qui puisse montrer un Hobbema. A ce premier mérite, ce tableau joint celui d'être une œuvre remarquable, quel que soit son auteur. On a donc fait preuve de goût en donnant au *Paysage* la place d'honneur du panneau central, sous le Rubens dont nous parlerons tout à l'heure. Il est peint sur bois, haut de 0^{m}48 et large de 0^{m}60. Dans une plaine, et à travers des groupes d'arbres, coule une petite rivière marécageuse. A gauche, une femme et un enfant, sur un chemin, entre un bois et la rivière. Ce chemin est labouré d'ornières faites par des roues de charrettes. Sur le bord opposé, à droite, une maison abritée par de grands chênes, sous lesquels marche un homme tenant un bâton sur son épaule. Il est signé dans le coin à droite, au bas du terrain : M. HOBBEMA, 1659, en lettres noires, le dernier jambage de l'*m* initiale du nom Minderbout se confondant avec le premier de l'H de Hobbema et formant monogramme. Les Hobbema datés ne sont pas communs. Je m'en rappelle un autre en Angleterre, chez sir Eardley, daté de 1663.

[1] Depuis que cet article a été écrit le Louvre s'est enrichi du magnifique paysage de Hobbema : *Les Moulins*, qui avait figuré à la vente du baron de Mecklembourg. Il a été payé 52,500 fr. C'est un des plus beaux connus (1869).

Bien conservé, ce tableau n'a sans doute ni l'effet ni l'intensité du paysage de la vente Patureau, mais son exécution est plus légère et plus variée ; la silhouette des arbres s'enlève sur le ciel d'une façon moins vigoureuse, mais plus animée ; plus d'air circule entre les plans ; il y a moins de force, mais plus de poésie. Il provient de la riche et célèbre collection de La Hante.

Le *Paysage* de Guillaume de Heusch n'est pas de nature à faire oublier celui de Hobbema. Toutefois il est joli, rappelle les horizons italiens que Heusch avait étudiés avec son maître Jean Both, et mérite une honorable mention. Il est signé *G. Heusch Ft.*, et l'exécution me paraît plus originale que la signature. Je croirais volontiers que les figures sont d'Adrien Van de Velde.

Je suis, comme le rédacteur du livret, assez disposé à croire que le tableau portant le numéro 111 et représentant une flotte à la voile, est l'œuvre d'un peintre hollandais, sans doute de quelque élève de Backuysen : Jean Rietschorf ou Michol Maddersteg ; mais je ne puis y voir comme lui une *escadre hollandaise.* C'est une *flotte anglaise* parfaitement reconnaissable aux pavillons des escadres bleues et rouges qui flottent à l'arrière de chaque navire.

École flamande. — J'ignore pourquoi l'on a débaptisé l'*Adoration des rois* donnée en 1811 par l'empereur et attribuée alors à Abraham Bloermart, et pourquoi on l'a mise au nom d'un obscur élève de Martin de Vos, Henri de Klerck. C'est un grand tableau décoratif composé avec plus de facilité que d'habileté, d'une exécution froide, et qui n'attire l'attention que par l'imitation de l'influence de Rubens. L'inventaire du Louvre dit qu'il provient de Vienne.

Mais j'arrive au chef-d'œuvre de l'école flamande, à une des plus belles toiles des collections de province, au tableau de Rubens : *Saint Grégoire pape, entouré de saints et de saintes.* La composition est haute de $4^{m}74$ et large de $2^{m}66$. Les figures sont plus grandes que nature. Sur les degrés et au centre de la composition, saint Grégoire debout, tourné à droite, revêtu d'une chape, la tête nue, lève les yeux vers le ciel et invoque le Saint-Esprit qui descend sur lui sous la forme d'une colombe ; son bras droit est étendu, sa main gauche tient un livre. A droite, sainte Domitile est debout, son front est orné d'un diadème, sa main droite est posée sur sa poitrine ; de l'autre elle soutient son manteau et

semble, par son attitude, écouter les paroles du pontife. Derrière elle, saint Nérée et saint Achillée tiennent une palme et regardent le ciel. A gauche, saint Georges, debout, vu de profil, la tête nue et levée, porte une cuirasse et appuie sa main droite sur un bâton. Plus loin et du même côté, saint Jean-Baptiste vu de face, et dont la partie supérieure du corps est nue, tient un bâton. Tout le second plan est rempli par un portique au-dessus duquel une image encadrée de la Vierge et de l'enfant Jésus est entourée de six anges soutenant des guirlandes de fleurs.

On ne sait, en contemplant ce tableau, sur quelle partie arrêter son attention. La composition est irréprochable, le dessin d'une fierté incomparable, la couleur splendide, l'effet magnifique. Le *Martyre de saint Étienne*, de Valenciennes, le *Melchisédech*, de Caen, le *Jésus-Christ protégeant le monde*, de Lyon, sont médiocres, comparés au *Saint Grégoire*, de Grenoble. La sainte Domitile vue de face, soutenant les plis de son manteau, présente une de ces rares figures dans lesquelles Rubens, renonçant aux exubérances flamandes, a essayé de lutter de caractère avec les figures antiques. N'était la couleur, on croirait cette magnifique créature sortie du pinceau du Titien ou de Palme. Par la fierté de sa pose et l'éclat de son armure, le *Saint Georges* rappelle la même figure placée par Rubens dans le tableau qui orne sa chapelle funéraire à Anvers. Au second plan, la tête de saint Jean est accentuée comme une tête de Ribera. Si j'avais un reproche à faire à ce tableau, il tiendrait à l'excès même de ses qualités. Le grand artiste anversois a donné à sa couleur une telle intensité, qu'il en résulte pour l'œil une harmonie de table d'agate ou de plaque d'émail qui finit par fatiguer. En un mot, on pourrait demander plus de transparence à la couleur.

Donnée par l'empereur en 1811, cette toile décorait avant la Révolution le maître-autel de l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers. Il en existe une très-belle et très-exacte eau-forte de Remoldus Eynhouedts qui rend convenablement l'effet de la peinture.

Des deux élèves de Rubens, Jordaens est le seul qui soit représenté à Grenoble ; car il me paraît impossible d'accepter comme étant de van Dick la médiocre *Tête de Christ*. Par contre, l'*Adoration des bergers* de Jordaens, sans être une œuvre hors ligne, n'est cependant pas ordinaire. Le peintre s'y laisse reconnaître à sa magie de couleur, à sa science de clair-obscur, à ses têtes si

triviales, si vigoureusement accentuées. Ce pandémonium de malandrins a pour centre une charmante tête de Vierge. Le tableau est signé : I. IORDENS. FECIT. J'ignore sa provenance. Il fut donné par le musée central au musée de Grenoble le 7 ventôse an VII. Jordaens a répété plusieurs fois le même sujet. L'un a été gravé par Marinus; l'autre, de dimensions plus grandes, par Pierre de Jode. La composition de Grenoble serait la troisième, et, par la disposition des figures, elle se rapproche de la première, gravée par Marinus. Je dois faire observer que l'inventaire du Louvre la porte comme une copie de Jordaens.

Quand au second Jordaens, *le Sommeil d'Antiope*, je crains bien que M. George, qui l'a cédé à la ville, en 1852, ne se soit trompé en l'attribuant à l'élève de Rubens. Ce n'est ni de Jordaens, ni de personne.

Je ne voudrais pas trop faire la chasse aux attributions, mais je doute fort que le tableau *Un chat et un chien se disputant dans une cuisine* soit l'œuvre de Sneyders, à qui le livret en fait honneur. J'y reconnaîtrais bien plutôt la touche de Pol de Vos, dont tant d'œuvres ont été si souvent prises pour des Sneyders, ce qui prouve du moins que ce n'était pas un artiste sans talent.

Deux autres élèves de Rubens, Simon de Vos et van Thulden, sont représentés le premier par un *Portrait de jeune homme*, jolie et vigoureuse esquise, le second par une *Composition mystique* et par *les Parques et le Temps*, œuvres estimables dont le seul mérite est de se ressentir de l'influence de Rubens. Ils ressemblent à des tableaux du maître vus à travers une vitre dépolie. La *Composition mystique* est signée *Théod. Van. Thulden fec. An° 1647.* Elle figure au nombre des dix-sept tableaux réunis par M. Jay, le 7 ventôse an VIII, et ornait avant la Révolution l'église des Mathurins de la rue Saint-Jacques.

Je me suis souvent demandé si Rubens était de bonne foi en professant pour Gaspard de Crayer l'admiration que la tradition lui prête, ou bien si c'était seulement chez lui affaire de politesse. Je pencherais pour cette dernière opinion. Pour des yeux modernes, le seul mérite des œuvres de Crayer est d'être plus accentuées et par conséquent de ressembler plus à des Rubens que des van Thulden. C'est beaucoup; ce n'est pas tout. Quoi qu'il en soit, des deux tableaux de cet artiste, un seul, le *Martyre de sainte Catherine* m'a paru digne d'attention. Pour Crayer, c'est une

toile excellente, égale au moins au *Saint Augustin en extase*, du Louvre. Le guerrier à cheval, placé à gauche, rappelle, par l'élégance du port et la finesse de la couleur, le beau *Saint Martin de Saventheim* de van Dyck. Ce tableau, qui faisait partie de l'envoi de l'an VIII, est porté sur l'inventaire comme copie de Crayer, et sous la dénomination de *Martyre de sainte Barbe*, titre qui concorde le mieux avec les traditions du symbolisme chrétien.

Philippe de Champagne, n'a pas moins de sept tableaux à Grenoble, tous assez remarquables pour donner une haute idée de son talent.

Le *Saint Jean-Baptiste au désert*, donné en 1811, est porté sur l'inventaire comme provenant de l'ancienne académie. Guillet de Saint-Georges, dans la *Vie de Philippe de Champagne* [1], n'en parle pas. Peu importe : c'est un bon tableau du maître, énergiquement modelé, d'une couleur ferme et vigoureuse. On demanderait moins de correction et plus de caractère au dessin de *Saint Jean-Baptiste*, mais personne n'est parfait, et Philippe de Champagne moins que personne.

La *Résurrection de Lazare* faisait partie des six tableaux composés par Philippe de Champagne pour les Carmélites de la rue Saint-Jacques, en 1628 et 1629. Guillet de Saint-Georges dit formellement que la *Résurrection*, ainsi que l'*Assomption de la Vierge*, peinte également pour les Carmélites, furent seulement retouchées par la main du peintre. Il faut donc y voir des tableaux d'école plutôt que des originaux bien authentiques.

Je croirais volontiers que le *Christ mort sur la Croix* est le tableau d'un *crucifix* que Guillet de Saint-Georges dit avoir été laissé aux Chartreux par le testament de Champagne, qui est dans la salle de leur chapitre et qui été gravé par M. Morin ou M. Mortagne. Il est signé et daté *Phvs. Champaigne Ft Ano.* 1655. C'est une belle académie, d'une science de dessin incontestable, dont la tête respire la douleur, mais froide, parfaitement janséniste, attristant sans vous convaincre.

Philippe de Champagne a composé plusieurs tableaux d'après les cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit. Guillet en cite un représentant la promotion faite par Louis XIII à Fontainebleau, en

[1] *Mémoires inédits de l'ancienne Académie*, t I, p. 239.

1633; et si, cette toile ne figure pas au musée de Toulouse, du moins cet établissement en possède-t-il une bonne copie. En voici une seconde, disposée à peu près de même, et dont l'authenticité ne me paraît pas discutable. Elle représenterait, dit le livret, *Louis XIV le lendemain de son sacre à Rheims* (8 juin 1654) *recevant chevalier de l'ordre du Saint-Esprit son frère (Monsieur), alors duc d'Anjou, depuis duc d'Orléans.* Les personnages qui accompagnent les deux frères sont : Abel Servien, Michel Letellier, Noël de Bullion et de Lyonne. J'ai surtout été frappé de l'élégance des mains, qui rappellent celles de van Dyck, dans ses beaux portraits. On lit l'inscription suivante dans un cartel central, au bas du tableau : CÉRÉMONIE FAITE A RHEIMS EN 1654 ET REPRÉSENTÉE EN 1655 PAR P. DE CHAMPAIGNE. Donnée à Grenoble, en 1811, cette composition est désignée sur l'inventaire comme provenant de l'émigré Montmorency. Il en existe au musée de Versailles une copie faite par M. Dupré (n° 94).

C'est une excellente acquisition que M. Henry a fait faire à la ville en lui cédant le portrait du fameux père spirituel du Port-Royal, *Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran.* En examinant cette tête sans élégance, mais non sans caractère, ces traits sans distinction accusés avec une fermeté bourgeoise, on comprend qu'un mélange de ténacité et d'orgueil fut le fond du caractère de ce prêtre, et qu'un pareil homme ne se soit laissé ni éblouir ni intimider par la puissance de Richelieu. Ce portrait porte cette inscription : ÆTA[s]. 62. 1643. C'est l'année même de la mort du célèbre janséniste (11 octobre 1643). Il a été gravé à plusieurs reprises par Hubert, par Boulanger, par Alix, et surtout par Morin, qui l'a répété deux fois. Sa gravure ovale est magnifique et bien supérieure à celle octogone. Il en existe une répétition exactement semblable dans la collection de M. Victor Delamarre, à Paris, et je crois qu'aucune des deux répliques n'est une copie. Elles sont fort belles et sans doute originales toutes deux.

Enfin, un beau portrait du peintre lui-même, d'un ton plus chaud et d'une couleur plus vive que d'habitude, et certainement aussi remarquable que l'autre portrait placé au Louvre, termine la série des œuvres que le musée de Grenoble peut montrer avec orgueil aux amateurs de Philippe de Champagne.

Ce n'est que pour mémoire que je cite la *Bénédiction de l'ordre de Saint-Dominique*, du neveu Jean-Baptiste de Champaigne.

C'est une composition d'une dimension respectable et dont la valeur artistique est médiocre. Elle provient de l'ancien couvent des Dominicains de Grenoble, et n'est pas mentionnée dans la vie que Guillet de Saint-Georges a donnée de Jean-Baptiste de Champagne. Dans la partie inférieure et centrale du tableau, un écusson porte des armoiries que je n'ai pu relever, et que le livret affirme être celles de la famille de Marcien dont un des membres eût été le donateur du tableau.

Il serait difficile de rencontrer, même au Louvre, un tableau de van der Meulen plus important que celui représentant *Louis XIV accompagné de ses gardes, passant sur le Pont-Neuf et allant au Palais*. Ce n'est pas l'immense quantité de figures placées dans une toile de plus de dix pieds de long que je louerai; ce n'est pas non plus l'intérêt de ces figures qui, toutes, sont les portraits des principaux personnages de la cour de Louis XIV, vers 1675, sur lequel j'appellerai l'attention; mais c'est l'art avec lequel elles sont groupées, l'habileté qui a présidé à leur réunion, l'esprit de leur dessin, la légèreté de la touche, l'air qui circule à travers tous les plans et leur donne l'épaisseur de la nature. Pour un goût sévère, les compositions où van der Meulen a fait défiler des troupes en marche à travers des paysages de Huysmans de Malines, sont peut-être supérieures; mais, pour moi, si l'on me donnait à choisir le tableau de van der Meulen que je préférerais, je crois que j'indiquerais celui-ci. Donné par l'empereur, en 1811, il figurait, avant la Révolution, parmi les vingt-neuf tableaux qui décoraient le pavillon du Soleil à Marly. Il en existe un grande gravure à l'eau-forte de Huychtemburg, dont les deux planches se trouvent à la chalcographie du Louvre.

J'indiquerai enfin, pour terminer cette revue des œuvres flamandes, un joli *Paysage* de van Bloemen, représentant le temple de la Sibylle à Tivoli, d'une couleur transparente et chaude, et dont l'horizon offre une remarquable dégration de teintes. Cette œuvre suffirait pour prouver que van Bloemen n'a pas volé le surnom d'*Orizonte* que lui donnèrent à Rome ses camarades d'atelier.

École française. — Notre école française est la partie faible du musée de Grenoble. On y rencontre des noms en quantité respectable : ce sont les œuvres qui manquent. Quelques-uns des ta-

bleaux ne sont pas sans valeur ; mais il n'y a rien à opposer parmi eux 'au Palmegiani, au Pordenone, au Canaletti, à l'Hobbema, au Ferdinand Bol, au Rubens, au van der Meulen. Je serai donc assez bref dans indications que je vais donner.

C'est seulement pour l'acquit de ma conscience que je débute par les deux Simon Vouet, *Tentation de saint Antoine*, *Repos en Égypte*. Donnés tous deux au musée en l'an VII, ils figuraient antérieurement dant l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré. Le *Repos en Egypte* a été gravé par Darcet, en 1642.

L'élève de Vouet, Eustache Lesueur, est plus dignement représenté au musée de Grenoble. La *Famille de Tobie remerciant Dieu*, sans avoir l'austérité et la douceur de certaines compositions des Chartreux, sans posséder la poésie et l'élégance de certaines toiles de l'hôtel Lambert, attire cependant par la tranquille harmonie de sa couleur, et ce dessin pur, sévère, qui constitue l'originalité de Lesueur. Voici le renseignement que nous fournit à ce propos l'infatigable Guillet de Saint-Georges [1] : « M. Fieubet, trésorier de « l'épargne, employa M. Lesueur pour les peintures d'un maison « de la rue des Lions, proche l'arsenal. L'histoire de Tobie est « traitée tant dans le plafond d'une salle que dans les bas-reliefs « feints de bronze, rehaussés d'or et accompagnés de plusieurs « ornements. » C'est encore à l'exactitude scrupuleuse et aux recherches de Guillet de Saint-Georges [2] que nous devons de savoir d'où proviennent les deux tableaux de La Hire, la *Fraction du Pain* et *Jésus apparaissant à la Madeleine*. Voici le passage qu'il leur consacre : « Il a travaillé à deux tableaux pour les autels de « deux chapelles de la Grande-Chartreuse de Grenoble. L'un re- « présentait l'*Apparition du Sauveur aux Pèlerins d'Emmaüs*, « et l'autre son *Apparition à la Madeleine.* On doute s'ils n'ont « pas été consumés dans un incendie arrivé à la Grande-Char- « treuse depuis quelques années. » Sans être des chefs-d'œuvre, ce sont des tableaux curieux pour l'histoire de l'art français. Le premier est peint d'une façon sobre, et d'un ton pâle et doux qui fait penser à Lesueur. Il est signé : L. DE LA HIRE. IN. et F. 1656.

Je n'ai plus la *Continence de Scipion* de Sébastien Bourdon assez présente pour l'apprécier en connaissance de cause. Je sais

[1] *Mémoires de l'académie de peinture*, t. I, p. 147.

[2] Id., t. I, p. 110

seulement que Dargenville assure qu'une composition semblable figurait sur la cheminée d'une pièce de l'hôtel Bretonvillers, et que Guillet de Saint-Georges, qui a donné une description fort détaillée des peintures dont le Bourdon avait couvert les murs de cet hôtel, n'en parle pas; ce silence me paraît plus significatif que l'affirmation de Dargenville. Ce tableau fut donné par l'empereur à la ville, en 1811, et l'inventaire l'indique comme provenant de Châteauneuf, sans préciser autrement ce que c'est que ce Châteauneuf. Nous ferons comme l'inventaire.

Un des artistes les plus stérilement féconds qui furent jamais, Claude Vignon de Tours, est représenté à Grenoble par une composition d'un dessin boursoufflé, d'une couleur expédiée, violente et dure comme tout ce qu'il a fait, représentant *Jésus au milieu des docteurs*. Elle est signée : VIGNON IN F^{t}. 1623. L'artiste avait vingt-neuf ans et revenait d'Espagne quand il fit ce tableau pour un amateur nommé Perruchot, dont il épousa la fille quelque temps après. Pour le dire en passant, il eut dix-sept enfants de Mlle Perruchot. Devenu veuf, il se remaria et eut dix-sept autres enfants de sa seconde femme. Claude Vignon n'était pas impunément du pays de Rabelais.

Il vaut mieux, pour la réputation de Lebrun, ne rien dire du *Saint Louis priant en faveur des pestiférés*, et arriver de suite aux deux *Paysages* de Claude Lorrain. Je les crois authentiques tous deux, et, sans être de la première qualité du maître, ils m'ont paru devoir être classés dans la bonne moitié de ses œuvres. Le premier représente un *Effet du matin;* les premiers plans sont lourds et ont poussé au noir, mais le fond est magnifique d'air et de perspective. La fraîche haleine de l'aube circule à travers les plans de l'horizon, et la blanche lumière du matin en dessine les contours avec fermeté. Le second offre les mêmes défauts et les mêmes qualités : premiers plans opaques et noirs, seconds plans remarquablement fins, lumineux et chauds. J'ai un invincible penchant pour le Lorrain. Grâce à lui, le dix-septième siècle a une fenêtre ouverte sur la nature. C'est lui qui fait pénétrer un rayon de soleil, une senteur des bois, un peu de rosée matinière ou de poussière du soir jusque dans le cabinet de Richelieu ou de Mazarin, entre Pascal et Bossuet, et presque sur les monotones splendeurs de Versailles. Sans Claude Gelée, la France, depuis François Ier, eût dû attendre longtemps pour connaître la forme et la

couleur d'un vrai paysage. Il serait curieux de retrouver l'origine de ces deux tableaux et de savoir pour qui ils furent composés. Le numéro 150 est signé sur le terrain à droite : *Romæ*, 16..; le reste de la date illisible. Le numéro 151 ne porte aucune signature. Ils viennent tous deux de l'ancien hôtel Lesdiguières, devenu, par suite d'alliances, la propriété de la famille de Créquy, et plus tard celle de la famille de Villeroy. Il est probable que le duc de Créquy les aura rapportés de son ambassade à Rome. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils faisaient partie de l'ameublement de cet hôtel quand la ville l'acquit en 1719 des héritiers du duc de Villeroy. C'est maintenant la préfecture.

« La *Descente de croix* et le *Martyre de saint Ovide*, placés aux « Capucins de la place Vendôme, sont deux tableaux sur lesquels « on ne peut trop appuyer, » dit l'historien anonyme de J. Jouvenet dans les *Mémoires inédits de l'Académie de peinture*. Le *Martyre de saint Ovide* fait aujourd'hui partie du musée, et s'il n'eût pas été signé J. Jouvenet, 1690, j'y eusse bien difficilement reconnu la prestesse d'exécution du peintre rouennais. Qu'il y a loin du *Martyre de saint Ovide*, tableau expédié par-dessous jambe, au beau plafond de la salle des enquêtes du parlement de Rennes !

Malgré l'affirmation du livret, je ne crois pas que le portrait numéro 201, incontestablement de De Troy le père, représente la *Duchesse de Bourgogne, mère de Louis XV*. La figure de la jeune princesse de Savoie est parfaitement connue, et ne ressemble en rien à celle du portrait de Grenoble. Je ne puis non plus voir le jeune Louis XV dans l'enfant appuyé sur les genoux de la jeune femme. Dans un portrait d'apparat comme celui-ci, on n'eût pas négligé de décorer l'enfant royal du cordon du Saint-Esprit que tous les princes royaux recevaient à leur naissance. Or, l'enfant de ce portrait n'en a pas. Je crois donc que le livret fera bien d'enregistrer cette composition sous la dénomination de *Portrait de femme tenant un enfant sur ses genoux*.

J'ai cherché ailleurs à débrouiller la filiation des Houasse. C'est donc avec un véritable intérêt que j'ai rencontré le *Portrait d'Antoine René*, le chef de la dynastie, l'élève de Lebrun, peint par lui-même. C'est une toile haute de 0m48 et large de 0m42. Le peintre s'est représenté à mi-corps, au tiers de nature. Il est debout, tourné à droite, vu de trois quarts, avec des cheveux bouclés longs et tombant sur les épaules; son bras droit, qui soutient un

manteau, est appuyé sur un fauteuil. Il tient une palette et des pinceaux de la main gauche. Son habit à boutons d'or, entr'ouvert, laisse voir la chemise, dont les manchettes sont garnies de dentelles. Il montre un tableau placé sur un chevalet, et représentant un soldat qui, ayant ouvert un sépulcre, recule épouvanté à la vue d'un cadavre éclairé par une lampe.

Ce portrait est-il bien celui de René Houasse? Oui, et voici pourquoi : il existe un autre portrait représentant le même personnage peint par Tortebat, et gravé en 1707, trois ans avant la mort de Houasse, par Trouvain pour sa réception à l'Académie. Or, cette gravure offre une ressemblance frappante avec le portrait de Grenoble. L'un vient corroborer l'autre. Est-il réellement l'œuvre de Houasse? Je le crois, et le tableau qu'indique le personnage, et qui est en effet de Houasse[1], est une présomption en faveur de cette opinion. Ce tableau lui-même, a été gravé.

Le musée prétend posséder quatre Desportes. Selon moi il n'y en a que deux, le *Cerf aux abois entouré d'une meute*, et *Fleurs, fruits et animaux*, que l'on puisse admettre comme l'œuvre du fameux peintre d'animaux. Les deux autres, *Perdrix rouge et des fruits*, *Perdrix grise et des fruits*, sont deux œuvres de quelque imitateur de Weenix. Le *Cerf aux abois* n'est pas un chef-d'œuvre, et la signature explique pourquoi : *Desportes,* 1742, *âgé de* 82 *ans.* Il n'a été accordé qu'au Titien de composer à cet âge des œuvres où la sénilité de la brosse ne se fasse pas sentir. Le fils de Desportes, Claude-François Desportes, dans la vie de son père publiée dans les *Mémoires inédits de l'ancienne Académie,* dit formellement « que Sa Majesté fit placer au château de Choisy, vers la fin de « 1742, un grand tableau représentant un cerf aux abois, assailli « de plusieurs chiens. » Quant au second tableau, *Fleurs, fruits et animaux*, c'est un charmant panneau composé avec habileté, et signé du bon temps du peintre : *Desportes*, 1717.

Je ne mentionne la *Tête de jeune homme* de Grimou que pour dire que c'est bien un original, mais sans importance. Je ne connaissais pas le nom de Henry de Marseille, à qui le livret attribue une *Marine*, effet de brouillard, qui rappelle le genre de Joseph Vernet, dont Henry était sans doute l'élève et certainement l'imitateur. Mais il y a loin de là non-seulement au maître, mais encore à certains élèves comme Lacroix ou Hue. Cet Henry est à peu près

[1] Le tableau fait maintenant partie du musée d'Orléans (1869).

de la force d'un autre élève de Vernet, Volaire. Je dois faire remarquer, en outre, que le livret dit Henry, mais que le cartel placé sur le cadre dit Guillaume. Guillaume ou Henry, c'est justice que la postérité ait oublié leurs noms et ne s'occupe pas de leurs œuvres.

Voici un tableau curieux et qui, en outre, n'est pas dépourvu de mérite artistique ; c'est un *Paysage* du peintre Jean-Francisque Millet le fils, dont le Louvre ne possède pas de spécimens. Le paysage a de l'effet, du charme, et un petit air historique qui peut le faire prendre pour un Allegrain. Il est animé au premier plan, étoffé, comme disent les Hollandais, de figures assises, d'une exécution différente du reste de la composition, et qui ressemble trop à celle de Watteau pour ne pas être la sienne. Il a pu, en effet, arriver qu'un des amis de Watteau, Crozat, Julienne, Gersaint, ou peut-être Millet lui-même, possesseur de ce tableau, aura prié le peintre des fêtes galantes de réveiller le paysage par quelques personnages, et que celui-ci se sera prêté à ce désir. Ce qui est bien certain, c'est que ces figures, ajoutées après coup, sont de Watteau et de son bon temps. Pour l'auteur de ce paysage, je ne sais pourquoi le livret donne 1777 comme date de sa mort. Jean Millet, dit *Francisque* (fils de Jean François Millet, qui porta le même surnom de *Francisque*), fut reçu de l'académie le 22 juin 1709, et mourut le 17 avil 1723, suivant les registres de l'académie des Beaux-Arts, qui ont toujours passé pour fort exacts.

J'ignore ce qui a pu faire attribuer à Brenet les deux curieux portraits de *Henri IV* et du *Connétable de Lesdiguières*. Ils sont peints dans une gamme gris-noir rien moins qu'agréable, mais, quelle que soit la façon dont ils sont exécutés, ils plaisent par la simplicité de leur exécution. Rien dans cette exécution ne rappelle la fin du dix-huitième siècle; tout au contraire se réunit pour faire reporter leur composition à la première moitié du dix-septième siècle. Je les croirais l'œuvre d'un contemporain du connétable de Lesdiguières, peut-être d'un compatriote dont la réputation, très-connue vers 1620, n'aura pas franchi sa province. Par leur couleur froide, terne et originale, ils m'ont rappelé un certain portrait de Ruzé d'Effiat, marquis de Cinq-Mars, qui faisait partie de la collection du roi Louis-Philippe, et était attribué à un des frères Lenain. Je ne dis pas que ces deux portraits soient de Lenain ; mais s'ils rappellent quelqu'un, c'est lui.

Les paysages de Lazare Bruandet ne sont pas communs. C'est

au Louvre que se trouve son meilleur. Cependant on en rencontre parfois disséminés dans quelques collections privées, et donnés généralement à tout autre qu'à lui. Il en est venu s'abattre un au musée de Grenoble. C'est un *Intérieur de forêt*, probablement une vue de Fontainebleau ou du bois de Boulogne; car Bruandet, qui d'ailleurs n'était pas riche, n'a pas fait de longs voyages. Sa touche manque de consistance et de solidité, sa couleur a généralement poussé au noir; en un mot, ce n'est pas un grand peintre, mais il possédait une grande qualité qui le sauvera de l'oubli : il aimait véritablement la nature; et si l'exécution lui a manqué, il faut lui tenir compte de ses efforts. Ils étaient rares les artistes qui, en 1787, consentaient à passer des mois entiers au fond des bois, occupés à copier des troncs d'arbre ou le feuillage des branches. On prétend que Louis XVI, revenant d'une chasse au cerf à Vincennes, répondit à ceux qui lui demandaient ce qu'il y avait rencontré : « Rien que des sangliers et Bruandet. » Le livret lui donne pour prénom *Éléazar*. C'est une légère erreur. Il se nommait *Lazare Bruandet*. Il se trompe également quand il attribue les figures de l'*Intérieur de forêt* à Girodet. Elles sont sans doute de Taunay ou de Swebach, amis de Bruandet, et qui ont souvent rendu au paysagiste le même service qu'Adrien van de Velde à Aackert. M. Charles Asselineau a consacré à Bruandet une notice des plus intéressantes. J'y renvoie ceux qui désireraient avoir des détails sur la vie et les œuvres de l'auteur de l'*Intérieur de la forêt*[1].

C'est par Demarne que je finirai cette nomenclature. Une *Scène de foire devant un cabaret* est le même tableau qui figura au Salon de 1824 sous le titre suivant : *Paysage : un homme faisant danser un chien*. C'est une jolie composition, assez vigoureuse, traitée avec esprit et d'une agréable couleur.

Les tablaux qu'il me reste à signaler sont tous des œuvres contemporaines, que nous avons vues figurer aux diverses expositions. Ils sont placés dans une salle à part, destinée à jouer au musée de Grenoble le rôle des galeries du Luxembourg auprès du musée du Louvre. Ce sont, dans l'ordre du livret :

Deux *Paysages* de M. Achard, compositions remarquables d'un de nos plus habiles et plus consciencieux paysagistes.

La *Mort de Messaline*, de M. Biennoury (Salon de 1852). Le meilleur tableau de l'auteur.

[1] *Notice sur Lazare Bruandet*. — Paris, Dumoulin, 1855.

Paysage de M. Cabat. Tableau froid, comme tout ce que fait l'auteur, qui a poussé au noir, mais plein d'effet, et empreint d'un style remarquablement élevé.

Une *Baigneuse et des Amours*, de M. Diaz. C'est la *Baigneuse tourmentée par les Amours*, du Salon de 1850 (nº 852). Comme tous les Diaz possibles, absence complète de dessin, tache de couleur plutôt que couleur proprement dite, mais tache singulièrement riche et harmonieuse. Quand on voit un Diaz, c'est charmant; quand on en a vu cent, c'est triste.

Figure d'étude, de M. Hebert. Excellente étude datant, déjà de vingt ans, du peintre de la *Malaria*. M. Hebert est né à Grenoble, et, si je ne me trompe, c'est un des enfants de la cité dauphinoise, dont elle aura le plus à s'enorgueillir.

Intérieur de l'église de Subiaco, de M. Montessuy. Très-minutieuse de détail sans être mince de touche. L'auteur a su éviter avec habileté le papillotage de couleurs dans lequel il était facile de tomber en représentant une église voûtée très-bas et chargée de fresques d'un ton extrêmement puissant, comme on sait que sont les fresques de Subiaco. Il a également vaincu la difficulté de détacher sur ces fresques, sans confusion pour les yeux, les costumes éclatants de la campagne de Rome. C'est, en somme, un bon et original tableau, comme en fait toujours cet artiste, un des plus originaux de notre époque.

Saint Georges, de M. Eugène Delacroix. Le livret commet ici une erreur que je l'engage à rectifier. Le *Saint Georges* est tout simplement *Persée délivrant Andromède*. On voit cette dernière au second plan, à demi vêtue, enchaînée à un rocher. Delacroix a fait de meilleurs tableaux que celui-ci, mais j'en connais de moins bons aussi. Celui-ci se recommande par sa puissante et harmonieuse couleur.

Telles sont les principales productions que j'ai remarquées lors de mes visites au musée de Grenoble. Je m'y suis arrêté longuement et ne le regrette pas. Ce musée est peu connu, et cet oubli est immérité. Si ce travail pouvait aider à le faire connaître, je n'aurais pas besoin d'autre excuse à son étendue.

Octobre 1860.

Bibliographie. *Notice des tableaux et objets d'art du musée de Grenoble.* — Grenoble, Maisonville, 1856.

MUSÉE DE LILLE [1]

Au moment de la Révolution, Lille possédait une académie, mais n'avait pas de collection publique. La province, cependant, était riche en œuvres d'art ; tellement riche, qu'en 1795, quatre ans à peine après que l'émigration des familles nobles et la sécularisation des biens du clergé eurent laissé la municipalité héritière de leurs richesses, le peintre L. Watteau dressait l'inventaire des œuvres réunies précipitamment dans l'ancien couvent des Récollets, et présentait, le 1er prairial, une liste de cinq cent quatre-vingt-trois tableaux et de cinquante-huit gravures, parmi lesquels il en désignait plus particulièrement quelques-uns comme devant être conservés pour l'instruction. J'ai indiqué, à propos du musée de Valenciennes, l'origine de ces richesses ; j'ai dit quels ont été les courants qui, depuis cinq cents ans, ont traversé ces grasses provinces de l'Artois et des Flandres, et comment s'y est déposé, développé, entretenu le sentiment de l'art. La date de fondation du musée de Lille peut donc être placée au 1er prairial an III (12 mai 1795) ; l'inventaire de Louis Watteau est le premier document qui en constate l'existence.

En 1803, la ville, comprise dans le décret qui créait des musées de département, reçut quarante-six tableaux, et déposa entre les mains du directeur du musée de Paris une somme de 3,738 francs pour frais de restauration, de rentoilage et d'emballage.

La surveillance exercée jusqu'en 1815 ne paraît avoir été ni bien active ni bien éclairée, puisque, peu de temps après la chute de l'empire, trois cent cinquante-quatre tableaux furent vendus pour la somme de 1,370 francs. A qui furent adjugés les tableaux? Quelle en était la valeur réelle ? C'est ce qui serait intéressant à savoir.

[1] Voir note J.

En 1815, le directeur de la maison du roi réclama dix des quarante-six tableaux expédiés en 1803. Bien que cette demande fût assez modérée, elle trouva dans le conservateur d'alors, M. Blarenberghe, un mauvais vouloir qui honore son patriotisme. Après avoir traîné en longueur autant qu'il était en lui, M. Blarenberghe allait s'exécuter, lorsqu'il reçut du ministre de l'Intérieur, en 1816, un contre-ordre qui laissait la ville tranquille possesseur des tableaux réclamés. Depuis lors, rien ne vint troubler l'existence du musée de Lille, dont les dons du gouvernement et les legs des particuliers augmentèrent l'importance et les richesses. En 1848, je crois, la collection qui, jusque-là, avait été placée dans un local peu digne d'elle, fut installée dans les salles du second étage de la mairie, spécialement aménagées à cet effet. Elle occupe les deux ailes d'un parallélogramme dont le musée Wicar et le musée d'histoire naturelle remplissent les deux autres. On y pénètre par un escalier monumental ; les salles, éclairées par en haut, sont divisées en quatre chambres, dont trois comprennent les grandes divisions de la peinture ; la quatrième est destinée aux peintres contemporains.

Il est regrettable, seulement, qu'à Lille comme à Lyon, on n'ait pas affecté une salle spéciale aux artistes de la province. Ces sanctuaires, élevés par un patriotisme qui ne froisse personne, jettent parfois de vives lueurs sur des écoles ou des talents qui resteraient obscurs sans cela. Cette observation ne s'adresse pas à Lille seulement.

Le catalogue, contenant 394 numéros : 381 tableaux, 13 sculptures, en est à sa troisième édition. Chaque édition, tenue au courant des observations et des découvertes de la critique, est supérieure à la précédente. La dernière édition contient une amélioration que le Louvre n'a pas encore adoptée, mais à laquelle il arrivera très-prochainement : je veux parler des signatures et monogrammes reproduits en *fac-simile*. Je n'ai pas besoin d'insister sur l'importance de cette innovation. Avec les musées d'Anvers et d'Amsterdam, le catalogue du musée de Lille est le troisième à l'avoir adoptée.

ÉCOLES ITALIENNES. — Dans les écoles italiennes, l'école vénitienne est la seule représentée par des œuvres importantes. Le *Saint Pierre* est attribué au Bonifazzio. Après les Bonifazzio de

Venise et de la galerie Borghèse; cette attribution est redoutable. Mais comme il est probable que Bonifazzio a eu deux manières, et qu'il a plus excellé dans l'une, celle de Venise, que dans l'autre, celle de ce portrait et du tableau du Louvre, — on est autorisé à laisser le *Saint Pierre* sous ce nom.

D'aussi beaux portraits que celui attribué au Bassan sont rares. Il serait digne du Louvre, qui l'a donné au musée sous la dénomination erronée de Pâris Bordone. Le livret en fait une description détaillée et précise, mais ne dit pas sur quels renseignements il s'appuie pour l'attribuer au Bassan. Pendant tout le seizième siècle, Venise donna naissance à une foule d'artistes à peine connus en France, et dont le talent était égal, sinon supérieur, à celui de Bassan : Andrea Vicentino, Marco Basaïti, Battista Morone, Malombra, Vicenzo Catena, Rocco Marconi, Marco Marziale, et tant d'autres que l'on apprend à connaître et à aimer à Venise. Bassan lui-même a fait de fort beaux portraits, mais il ne possédait ni la vigueur d'impression, ni la simplicité, ni la fermeté d'exécution de celui-ci. Je préférerais le désigner sous le titre vague d'*École vénitienne.*

Même observation pour le *Portrait d'un vieillard* attribué à Tintoret. L'exécution ne justifie pas cette attribution. Je trouve dans la touche une mollesse éloignée de la violence maniérée du Tintoret. C'est un provéditeur de Saint-Marc dans ce beau costume rouge, conservé encore par les magistrats de Venise. Tout beau qu'il soit, ce portrait ne vaut pas le précédent ; il n'est pas non plus si bien conservé. Le fond m'a paru repeint et alourdi. Le livret se trompe quand il dit qu'il fut donné à la ville par le gouvernement, en 1801, et qu'il était porté sur l'inventaire comme de Paris Bordone. L'inventaire n'attribue qu'un seul portrait à Pàris Bordone, c'est le précédent.

Des quatre toiles attribuées à Paul Véronèse : le *Martyre de saint Georges*, le *Christ au tombeau*, l'*Éloquence*, la *Science,* deux seulement lui appartiennent : les deux dernières. Le *Martyre de saint Georges*, quoique provenant de l'ancien cabinet du roi, est une copie, que je ne crois pas antérieure au dix-huitième siècle, du bon tableau que l'on admire maintenant à San Giorgio Maggiore, à Vérone. Le *Christ au tombeau*, dont l'authenticité est contestée, dit le livret, est une incontestable copie. Ce tableau a été acheté, en 1837, par la ville, qui peut faire un meilleur usage de ses capi-

taux. Je n'en dirai pas autant de l'*Éloquence* et de la *Science*, tableaux ronds d'un mètre de diamètre, se faisant pendants. Ils proviennent du palais Barbarigo, à Venise, où j'ai vu encore la place qu'ils occupaient. Achetés à Venise même par M. Mottez, en 1832, ils ont été acquis par la ville en 1837. Ce sont deux figures isolées, vues en raccourci et plafonnant; mais je connais dans l'œuvre du grand maître véronais peu de compositions qui les surpassent en somptuosité élégante. La *Science* est composée dans une gamme plus sévère. L'*Éloquence* est représentée par une jeune fille tenant un caducée de la main gauche, tandis qu'elle élève la main droite; coiffée de cette chevelure blonde qui n'a qn'un nom : le blond véntien, elle est vêtue d'nne robe bleue glacée de blanc et ornée d'une riche parure de perles et de pierreries. Je ne saurais rendre l'effet de cette œuvre, de sa couleur éclatante et fine, de sa touche hardie et simple.

C'est un spécimen aussi important qu'agréable — le plus important que je connaisse en France — de la peinture vénitienne du siècle dernier, que l'*Assomption de la Vierge* due à Piazzetta; (5^{m} 17 de hauteur sur 2^{m} 45 de largeur, les figures plus grandes que nature). C'était l'époque où vivaient, comme une seconde floraison de l'art de Venise, les Canaletti, les Guardi, les Sébastien Rizzi, les Tiepolo, les Longhi, Piazzetta n'était pas le moins distingué d'entre eux. Je doute qu'il existe un plus remarquable échantillon de son talent facile et spirituel. Ce tableau, envoyé en 1803, est indiqué sur l'inventaire comme venant de l'ancienne académie.

Je n'indique que pour mémoire, et parce qu'elle frappent par leur dimension, les quatre copies d'après Raphaël : le *Parnasse*, exécuté, en 1745, par Evrain; le *Baptême de Constantin* et la *Bataille du pont Milvius*, exécutés, en 1746, par Gabriel Blanchet; l'*École d'Athènes*, exécutés, en 1741, par Duflos. Dans aucune de ces copies, le caractère des originaux, soit comme dessin, soit comme couleur, n'est scrupuleusement conservé.

École hollandaise. — Le nom de Lambert Zustris me servira de transition entre l'école vénitienne et l'école néerlandaise. Les deux tableaux qui lui sont attribués représentent *Judith tenant la tête d'Holopherne* et *Jésus apparaissant à la Madeleine*. Ils figurent sur l'inventaire de 1801 et proviennent de l'ancien cabinet

du roi, où ils étaient attribués, le premier à Christophe Allori, le second à Dossi-Dosso. La figure de Judith est charmante, d'un ton fin, clair, léger, avec de beaux contours titianesques. La femme qui l'accompagne m'a paru d'une main différente, et il semble que le tableau n'ait pas été terminé. Tous deux offrent pour caractères communs une couleur légère et sans grande solidité, un gonflement de contours et une finesse d'extrémités qui font penser tout d'abord à l'école vénitienne. Mais la similitude s'arrête là. En examinant ces deux toiles, on est frappé par des disparates, des incertitudes de dessin, par un mélange bizarre de défauts et de qualités peu habitués à se trouver ensemble, et l'on songe aussitôt à ces Néerlandais hybrides qui, comme van Calcar, Martin Heemskerke, Antonijs de Moor, Bernard van Orley, Michel Coxcie, Hans Bellegambe, Cornélius Wermeyen, dit Barbalonga, et tant d'autres, allèrent étudier en Italie et prirent la manière de leurs maîtres, sans perdre complétement ce premier fond d'origine, ce parfum de terroir qui reparaît toujours dans leurs œuvres. A ce point de vue, l'attribution de ces deux tableaux à Lambert Zustris est des plus spécieuses. Ce qui la confirme, c'est la ressemblance qui existe entre eux et le tableau du Louvre. — *Vénus et l'Amour*, — regardé comme une œuvre authentique de Zustris. J'ai examiné attentivement ces trois œuvres à quelques jours d'intervalle, et je crois avoir reconnu entres elle une incontestable similitude. Si l'auteur des deux tableaux de Lille n'est pas Zustris, il le touche de bien près.

Vasari, dans son chapitre des *Divers artistes flamands*, parlant de Zustris, qu'il dit être le même que Lambert Lombard, le fait naître à Liége. Les annotateurs de l'édition Le Monnier le disent originaire d'Amsterdam et lui rendent son véritable nom de Zustris ou de Sustermann, qui, latinisé, disent-ils, devient Suavius. Quant au sobriquet de Lombard, il lui serait venu de son long séjour dans l'Italie du Nord. D'après eux, Lambert Lombard, Lambert d'Amsterdam, Lambert Zustris, Lambert Sustermann, Lambert Suavius, serait un seul et même artiste. Enfin, ils citent une œuvre de son fils, possédée par Mariette, et signée *Frédéric Zustris, fils de Lambert d'Amsterdam.* Les renseignements me manquent pour essayer de résoudre cette question. Je me borne à repéter que je regarde les deux tableaux de Lille comme de la même main que le Lambert Zustris de Paris.

Sous le numéro 324, *Portrait d'un architecte*, le musée possède un bon portrait d'homme de grandeur naturelle, à mi-corps, ferme et lourd de touche, peu agréable, mais d'un modelé habile et puissant, d'un effet très-senti et d'une belle tournure. Il est classé aux anonymes. En 1853, je l'attribuais à Velasquez. Pour mon malheur, cette erreur a été répétée par le livret. En 1863, après avoir étudié de mon mieux les Velasquez de Madrid, je tâche de comparer ce que je vois à ce que j'ai vu, et je reconnais m'être trompé. Rien, dans ce portrait, ne rappelle ni Velasquez ni aucun maître espagnol quel qu'il soit. Pour qui connaît les collections de Hollande, l'origine hollandaise de cette œuvre saute aux yeux. On trouvera l'artiste qui l'a exécutée parmi les prédécesseurs immédiats de Rembrandt, qui sont restés en dehors de sa puissante influence : Mireveldt, Franz Hals, Adrian van der Venne. Si je n'étais pas devenu très-circonspect, je hasarderais bien le nom de Jan Ravesteyn, dont le musée d'Amsterdam possède de bons portraits, et que l'on apprécie surtout à l'hôtel de ville de La Haye, dans ses vastes tableaux de bourgmestres, d'échevins et d'arquebusiers. Mais je ne le fais que sous toutes réserves. Il existe à Paris, dans le cabinet de M. Henri Courpon, un portrait de graveur en médailles du même artiste, mais inférieur à celui de Lille.

J'ignore ce qui a pu faire attribuer à un autre des précurseurs de Rembrandt, à Léonard Bramer, le *Salomon sacrifiant aux idoles*. Les musées de Dresde, de Vienne et de Turin possèdent de Bramer des œuvres que je ne me rappelle pas. A défaut de mes souvenirs, je trouve dans la liste de ses œuvres beaucoup de compositions sur l'histoire de Salomon. Le sujet du tableau de Lille est donc une présomption en faveur de l'attribution du livret. Quant à sa valeur artistique, c'est une esquisse plutôt qu'une œuvre achevée, une esquisse qui fait penser à quelque faussaire ou contrefacteur, et le nom de Dietrich vous vient à l'esprit. Je ne nie nullement la justesse de l'attribution, je regrette de ne pouvoir la contrôler. Bramer vivait encore en 1667. On trouvera des détails circonstanciés sur lui dans l'ouvrage de M. C. Vosmaer : *Rembrandt Harmens van Ryn et ses précurseurs.*

Il y a trop peu de rapport entre la manière de Cornélis Ceulen et celle de Rembrandt pour que l'on puisse dire que le premier a été le précurseur du second. Mais, comme Revesteyn et Bramer,

Ceulen était de la pléiade qui précéda Rembrandt. Né en 1580, il avait vingt-sept ans, quand le grand maître hollandais vint au monde. A en juger par le *Portrait de femme* de Lille, ce serait plutôt un précurseur de Denner, mais un précurseur intelligent et ne tombant pas dans ces minuties puériles qui rendent insupportable le talent très-réel de Denner. Les Cornelis Ceulen sont rares ailleurs qu'en Angleterre, où il a beaucoup travaillé : la galerie de Hampton-Court en expose un certain nombre. La signature *Cornelius Janson van Ceulen*, *An°* 1660, rend celui-ci indiscutable. J'ai en outre trouvé, dans le coin à gauche, un monogramme formé des lettres *C. F. B.* que le livret ne mentionne pas.

Le *Portrait de femme*, classé aux anonymes, est d'une exécution supérieure au portrait de Ravesteyn, et d'un plus bel aspect. La femme a les cheveux relevés et enfermés dans une calotte de velours noir. Son costume se compose d'une robe de soie noire et d'une fraise de laquelle s'échappe une croix d'or. La tête, presque de face, est vivement modelée et pleine de pensée. Une note du livret ajoute que quelques personnes l'attribuent à Ferdinand Bol. Je suis du nombre, et, faute d'indication précise, cette attribution me paraît la plus plausible. Quel que soit son auteur, l'influence et les procédés de Rembrandt y sont tracés en caractères des plus évidents. Comme rareté, il est moins intéressant que le Ravesteyn; comme mérite artistique, il l'est beaucoup plus.

Je n'aurais pas parlé de la *Scène d'intérieur*, également enregistrée aux anonymes, si un critique qui a étudié les Hollandais et les aime beaucoup, M. W. Burger, n'avait attribué cette ébauche à Anton Palamèdes. M. Burger, je le crains, aura confondu le sujet avec l'exécution. Le sujet, assez débraillé, est en effet de ceux qu'affectionne Palamèdes; mais quelle différence entre sa touche dure, claire et fine, son dessin précis et net, et la touche et le dessin de la *Scène d'intérieur!* Cette toile n'est de personne et d'aucun temps.

Paysage et ruines. C'est bien de Ruisdael, mais c'est un Ruisdael faible et qui représente mal cet admirable paysagiste. L'effet de la composition est toujours beau, mais l'exécution est lourde, plombée, monotone. Je crains en outre qu'il n'ait subi, sous prétexte de restaurations, des récurages enragés, et que son épiderme n'ait complétement disparu.

Le *Pâturage*, de Karel Dujardin, est authentique, froid et pour-

tant agréable. Il n'est pas intact, mais les retouches ne sont pas aussi choquantes que celles du Ruisdael.

Il est impossible de reconnaître la finesse de couleur, la légèreté, la précision et la fermeté de touche de Guillaume van de Velde dans la *Marine*. C'est peut-être de son père, Guillaume van de Velde le vieux, qui a également fait des marines. Je n'en sais cependant rien. — A enregistrer aux inconnus.

École flamande. — Un heureux hasard a permis au musée de faire l'acquisition d'un de ces gothiques flamands de la seconde moitié du quinzième siècle, si justement recherchés de nos jours. Ce n'est qu'un débris, mais c'est un beau débris, réunissant l'intérêt historique à une belle exécution et à une excellente conservation. C'est le panneau droit d'un triptyque, et son acquisition est si récente qu'il ne figure pas dans la dernière édition du catalogue. Il peut avoir $1^{m}50$ de haut sur $0^{m}50$ de large. Au premier plan, un archange vu par derrière, couvert d'une dalmatique rouge cerise brodée d'or, les épaules munies d'ailes d'hirondelle, conduit trois hommes et trois femmes en pied, nus, voilés seulement par de légères draperies. Ils s'avancent vers le fond du tableau, sur un gazon semé de fraises et de violettes. Dans les buissons à droite, sur les rochers à gauche, une foule de gracieux oiseaux, rouges-gorges, roitelets, mésanges, un faisan. Sur un plan plus éloigné du centre, la fontaine de vie, édicule ogival à quatre faces, à colonnettes de marbre de couleur, à aiguilles et à clochetons dorés. L'eau qui s'en échappe, et qui forme un ruisselet qui vient couler à gauche, roule des pierres précieuses : rubis, améthystes, saphirs, émeraudes, jacinthes, chrysoprases. D'autres pierres précieuses suintent des fentes des rochers. Nous sommes dans le paradis. De tous côtés arrivent des groupes de bienheureux conduits par des séraphins. Sur un mamelon, au troisième plan, un homme et une femme adorent le Putto porté sur des nuages au sommet de la composition et présenté par un ange.

Il n'est pas possible de mettre de nom sur cette composition, dont voici les caractères saillants : les arbres du premier plan sont d'un vert brun très-vigoureux de ton et de touche. Au contraire, ceux de l'horizon présentent un aspect bleu verdâtre qui rappelle Patenier. Le dessin des figures est incorrect, les bras maigres et chétifs, les pieds plats, mal emmanchés dans les che-

villes et nullement en perspective. L'exécution est cependant très-précieuse et copie scrupuleusement la nature; mais elle l'est beaucoup plus dans les accessoires, végétation et costumes, que dans les figures. J'avais déjà constaté cette bizarre disparate dans le beau tableau de Rogier van der Weyden, de l'hospice de Beaune. Je ne dis pas que celui-ci doive lui être attribué, mais je crois qu'il n'en est pas loin et qu'on aura de grandes chances de trouver son auteur en le cherchant parmi les élèves de Rogier de 1450 à 1480. On m'a assuré que ce panneau avait été payé 3,000 francs à une vente à Bruxelles. Cette acquisition compense celle du *Christ au tombeau*, de Véronèse.

Des trois Gaspard de Crayer, le meilleur est le numéro 70, *Martyrs enterrés vivants*. Plusieurs parties sont remarquablement exécutées, d'une tournure, d'une sûreté de touche qui font pressentir Rubens. La figure principale, celle du saint qu'on va enterrer, et que je trouvais fort belle il y a dix ans, ne m'a pas fait le même effet. C'est la partie faible du tableau. Je parle de la figure entière, car pour l'expression de la tête, elle est remarquable.

Le livret n'enregistre pas moins de huit toiles au nom de Rubens. Selon moi, il faut beaucoup rabattre de ce chiffre, et n'en compter que quatre authentiques. Quelle qu'ait été la fécondité de ce facile et heureux génie, une pareille quantité a encore lieu de surprendre. Elle s'explique par ce fait que Lille a été flamande jusqu'en 1672, et qu'en travaillant pour ses églises, Rubens travaillait pour ses compatriotes.

De ces quatre toiles, la *Descente de croix* est la plus considérable et aussi la plus faible. Elle présente des audaces et une science de raccourcis, des flexions de corps, des touches qui ne peuvent appartenir à un autre qu'au maître d'Anvers. Mais c'est une composition expédiée, une grande esquisse terminée plutôt qu'un tableau proprement dit. Elle fut peinte pour l'église des Capucins de Lille.

Il m'est bien difficile de regarder la *Mort de la Magdeleine* comme un original. C'est ce que l'on appelle un tableau d'école, c'est-à-dire une peinture faite sous l'influence et l'inspiration d'un maître, autour de lui, quelquefois sous ses yeux, mais non pas par lui.

Au contraire, le *Saint François et la Vierge* est du beau temps du maître et serait remarqué dans les plus riches collections. Le sujet représente la Vierge descendant du ciel et confiant l'enfant Jésus

à saint François. La robe rouge de la Vierge, le Bambino, les vols d'ange à droite, sont d'une délicate harmonie. Un sentiment de foi et d'extase anime la tête de saint, modelée avec cette vigueur et cette finesse qui font douter si Rubens peignait avec un balai ou avec une brosse d'hermine. La seule partie faible est la figure du moine qui, à gauche, derrière le saint, contemple le miracle. Mais je voudrais voir le tableau de près et m'assurer si ce personnage est de la même main que le reste de la composition, et n'a pas été rajusté après coup. Une gravure faite par Michel Lasne, et où cette figure ne se trouve pas, confirmerait cette supposition. Le *Saint François* provient également de l'église des Capucins.

Je ne puis rien dire du *Saint Bonaventure* et du *Saint François*, sinon que ce sont de remarquables figures décoratives, d'un beau caractère et d'une belle couleur. « Elles étaient, dit le livret, sus- « pendues aux colonnes soutenant la grille du chœur de la cha- « pelle des Capucins de Lille. »

Je range l'*Abondance* et la *Prévoyance* dans la catégorie de la *Mort de la Magdeleine*. Ce sont deux tableaux d'école. Ces deux figures monumentales ornaient les pilastres d'un des arcs de triomphe élevés par la ville d'Anvers, en l'honneur de l'archiduc Ferdinand d'Autriche, et dont Rubens donna les dessins et surveilla l'exécution. Les indications de l'ensemble de ces arcs de triomphe, rapidement lavés au bistre relevé d'un peu de couleur, sont de Rubens. Le musée d'Anvers, si je ne me trompe, en possède quelques-unes. Mais il n'est pas probable que le maître passât son temps à exécuter lui-même les accessoires. Il avait de nombreux élèves qui mettaient ses rapides ébauches aux carreaux et qui suffisaient à donner le caractère du maître à des peintures monumentales destinées à être vues de loin et à disparaître de suite. Je doute que ce soient des originaux, mais ce ne sont pas de mauvais tableaux, et Lille, en somme, n'a pas fait là une mauvaise acquisition.

La copie du *Miracle de saint Benoît*, par M. Lorichon, reproduit avec une remarquable et scrupuleuse exactitude l'original, bien connu pour être depuis longues années en la possession de M. Tencé.

Le meilleur élève de Rubens, van Dyck, est représenté par le *Christ en croix* dont l'émouvante simplicité n'est égalée que par la richesse de couleur. Sur un ciel noir, se détache le torse du

Rédempteur. A ses pieds, Magdeleine, vêtue d'une robe jaune à dessins noirs. La pauvre mère, le visage noyé de larmes, élève vers son fils ses bras épuisés. Saint Jean l'accompagne et mêle à ces types flamands une tête vénitienne, aussi vive d'accent que la tête du saint Jean du *Christ au tombeau* du Titien du Louvre. Dans le fond, les soldats regagnent Jérusalem, portant les instruments du supplice. L'impression de cette toile est très-grande, même après celles de Belgique, qui rendent difficile pour van Dyck.

Le *Portrait de Marie de Médicis* est très-léger, très-fin et très-transparent. Il a de cette fleur de touche dont le portrait de la *Comtesse d'Oxford*, de Madrid, est le type et le chef-d'œuvre. La ville, baignée par une rivière que l'on aperçoit par une fenêtre ouverte, est Anvers, bien reconnaissable à la flèche de sa cathédrale.

Un autre élève de Rubens qui avait pris dans la succession de son maître l'énergie et la fécondité, comme van Dyck s'était emparé de la finesse, Jordaens, est représenté par le *Christ et les Pharisiens*, œuvre assez médiocre ; par une suite de quatre tableaux représentant *les Apôtres*, ordinaire également ; enfin par une *Étude de vaches*, excellente ébauche, signée dans chaque touche et brossée avec une fougue incroyable.

Le *Portrait de Gilbert Mutzarts, prieur de l'abbaye de Tongerlo*, peinture habile et lourde, qui rappelle vaguement Rubens, ne mériterait pas d'être signalé s'il n'était signé d'un nom à peu près inconnu en France : *Peeter Franchoys pinxit*, 1645. Ce Pierre Franchoys, né en 1606, mort en 1654, était le fils de Lucas Franchoys dit le Vieux, né en 1574, mort en 1643, dont les musées de Toulouse et d'Anvers possèdent des tableaux, et le frère de Lucas Franchoys II dit Franchoys le jeune. « Tous trois, dit « le livret d'Anvers, cultivèrent la peinture avec succès. » Cela est vrai ; mais c'étaient plutôt des gens laborieux que des hommes de talent.

Je ne parle du *Martyre de saint Pierre*, de F. Minerdorff, qu'à cause de ce nom, que je rencontre pour la première fois. Cette grande et médiocre composition, rappelant le *Saint Pierre* du Titien et celui du Guide et, comme couleur, les mauvais imitateurs de Rubens, est signée en caractère très-lisibles : *F. Minerdorff*, *A*° 1629. Le rédacteur du livret avoue n'avoir pu se procu-

rer aucun renseignement sur ce peintre. Je n'ai pas été plus heureux. Comme ce tableau provient du couvent des Jacobins de Lille, ce nom ne serait-il pas celui de quelque jacobin amateur qui consacrait à la peinture les moments qu'il dérobait à l'étude et à la prière? Dans ce cas, le pauvre religieux aurait fait preuve de plus de bonne volonté que de talent.

Les deux *Paysages* portés aux anonymes sont trop peu importants pour que l'on tente de soulever le voile qui couvre leurs auteurs. Le livret attribue les figures du premier à Teniers le vieux. Il m'a semblé que l'attribution à Teniers le jeune serait tout aussi rationnelle. Le second est signé *S. V. Goex.* Mes recherches aux écoles flamande, anglaise, allemande, pour découvrir ce nom, ont été infructueuses. Je soupçonne ce tableau d'appartenir à l'école anglaise, encore si peu connue chez nous.

Les Gilles Tilborg sont rares. Le musée de Rouen contient le meilleur que je connaisse. La *Fête de village* de Lille est une kermesse dans le goût de Teniers, exécutée par un très-habile artiste de second ordre qui possédait tout ce qui s'acquiert par l'étude, mais rien de ce qui se donne par la nature. L'esprit, la finesse, l'étincelle de Teniers, son mouvement et sa touche ne sont plus là pour transformer de grossiers paysans qui dansent, et en faire les supérieurs des guerriers de Lebrun et les égaux des chartreux de Lesueur. Le livret assigne pour dates de naissance et de mort de Tilborg les années 1625 et 1678. D'un autre côté, il dit la *Fête de village* signée *T. B. S.* 159ˣ. Par conséquent, si le tableau est bien de Tilborg, la date est fausse ; si la date est bonne, le tableau n'est pas de Tilborg. En laissant de côté la question d'authenticité (et en me rappelant le tableau de Rouen, cette authenticité ne me paraît pas contestable), j'ai examiné la signature de près et n'ai pu y reconnaître le millésime donné par le livret. Ce ne sont pas là, d'ailleurs, les costumes des dernières années du seizième siècle, mais ceux du milieu du dix-septième. Cette observation confirmerait l'attribution à Tilborg.

ÉCOLE FRANÇAISE. — En pénétrant dans la troisième salle, on entre dans l'école française, représentée à Lille par des œuvres moins importantes que celles des autres écoles. Pour suivre l'ordre chronologique, j'indiquerai d'abord un Valentin assez bien composé, *la Tunique de Jésus-Christ.* Le personnage coiffé d'un

chapeau à plumes, à gauche, rappelle la manière de Finsonius à ceux qui ont pu voir les toiles de cet artiste à Arles, à Aix et à Nîmes; puis une *Adoration des Mages*, œuvre médiocre et emphatique du Tourangeau Claude Vignon le père. Guillet de Saint-Georges, dans la biographie qu'il consacre à Vignon, indique trois *Adorations* dans les églises de Paris, et une quatrième à Moulins, où elle est encore. Quelle est celle de Lille? Je l'ignore; mais devant ce tableau, j'ai regretté une fois de plus l'absence de centralisation des musées de province. Cette œuvre d'un peintre célèbre dans son temps et maintenant oublié n'offre qu'un bien mince intérêt dans le musée de Lille, tandis qu'elle serait une bonne fortune pour le musée de Tours, qui ne possède rien de Claude Vignon. On voit quels services pourrait rendre à l'histoire de l'art le système des échanges, s'il était admis par les musées de province.

Les trois copies de Claude doivent remonter au siècle dernier. Elles ne mériteraient pas que l'on s'y arrêtât, si, à propos de la dernière, *Marine : Effet de soleil couchant*, le livret ne contenait cette note :

« Ce tableau, donné par le gouvernement en 1848, était porté « comme une copie de Claude Lorrain. Un simple examen prouve « qu'il y a erreur d'attribution, les costumes des personnages « étant de beaucoup postérieurs à la mort de ce peintre, qui eût « lieu en 1682. » La remarque n'est pas juste : « un simple examen » le prouve. Le tableau pouvait très-bien exister et avoir été répété soixante ou quatre-vingts ans après par un copiste, qui y aurait ajouté les figures qui ont troublé le rédacteur du livret. C'est précisément le cas ici. La *Marine* de Lille est une copie libre d'un Claude qui se trouvait en 1862 chez M. Monroë, en Angleterre; copie faite vers 1750.

L'inventaire du Louvre et le livret attribuent à Pierre Mignard le *Jugement de Midas*, panneau décoratif oblong, sur fond d'or, qui rappelle les frises de Philippe de Champagne exposées dans la salle des pastels, au Louvre. Les personnages, et principalement l'Apollon assis à gauche, sont empreints d'une élévation de style rare à rencontrer chez Mignard et qui lui fait honneur. Je ne sais d'où provient ce panneau : peut-être de la galerie de l'hôtel Longueville, peinte par Mignard en 1659, lorsque l'hôtel appartenait aux d'Épernon.

Si l'assertion du livret est exacte, et si la copie, d'après le Guide, qui est au Louvre : *Hercule tuant l'hydre*, est bien réellement de Houasse, il néglige de donner sur ce tableau des renseignements qui ne manqueraient pas d'intérêt. D'abord ce ne serait pas une copie, mais une imitation libre, une réminiscence, ce qui est fort différent ; puis on aurait dû indiquer duquel des deux Houasse ce serait l'œuvre : René-Antoine, le père, ou Michel-Ange, le fils ? Les registres de l'académie nous apprennent que René-Antoine le père fut reçu, le 15 avril 1673, *sur le portait du roi, sous la figure jeune Hercule terrassant l'hydre.* Le tableau de réception de l'élève de Lebrun et celui de Lille ne font-ils qu'un ? Celui de Lille ne porte-t-il pas une signature, un monogramme, une marque quelconque qui puisse servir de base et de point de départ à une recherche ? C'est ce que nous apprendra une nouvelle édition du livret. Seulement, sur l'inventaire du Louvre, dans l'énumération des tableaux envoyés à Lille, je trouve la désignation suivante : « École française : *Hercule tuant Cacus* (ancienne académie) » qui se rapporte trop bien au tableau de réception de Houasse et à celui de Lille, pour ne pas toucher de bien près à une certitude.

Là où le livret n'a rien à modifier, c'est dans l'excellente notice consacrée à un autre élève de Lebrun, Arnould de Vuez, qui, né à Hautpont, près Saint-Omer, en 1642, vint mourir à Lille en 1720, après avoir tué en duel plusieurs de ses confrères et avoir peint une quantité trop considérable de tableaux pour les couvents de la ville. Le musée en a réuni dix-neuf, sans compter vingt-cinq portraits des anciens souverains de la Flandre, décorant jadis une des salles de l'hôtel de ville. Je regrette de le dire, mais, à en juger par ses œuvres, Arnould de Vuez était un artiste des plus médiocres, un entrepreneur de peinture plutôt qu'un peintre. Si je pouvais me permettre de donner un conseil au musée de Lille, je l'engagerais, au lieu de quarante toiles de Vuez, à n'en exposer que deux ou trois des moins mauvaises. Sa réputation y gagnerait, j'en réponds.

En continuant notre examen, nous trouvons d'un autre élève de Lebrun, de son meilleur peut-être, Charles de La Fosse, *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre* composé pour le maître-autel de l'église collégiale de Saint-Pierre, à Lille.

Jésus guérissant les malades, de Jouvenet, est une copie du tableau du Louvre numéro 296, figurant autrefois dans le chœur

de l'église des Chartreux de Paris. L'*Essai sur la vie de Jouvenet*, inséré dans les *Mémoires inédits de l'académie royale*, dit expressément que « ce tableau a été copié après la mort de M. Jouvenet, « pour être exécuté en tapisserie pour le roi. » C'est cette copie qui, après être restée aux Gobelins jusqu'en 1794, vint à cette époque au Louvre, et ne le quitta qu'en 1849 pour être envoyée à Lille.

« Mais où le génie vaste et fécond de M. Jouvenet s'est parti-« culièrement fait connaître, — c'est toujours l'*Essai* qui parle, — « c'est dans les quatre tableaux qui sont à Saint-Martin-des-« Champs, morceaux qui, pour l'ordonnance, le beau choix de « draperies et le sublime de clair-obscur, vont de pair avec les « ouvrages des plus grands maîtres français. Le premier repré-« sente *Jésus-Christ qui chasse les vendeurs du Temple*, le second « la *Résurrection de Lazare*, le troisième la *Magdeleine aux pieds* « *du Sauveur, chez Simon le pharisien*. et le quatrième la *Pêche* « *miraculeuse*. Ces tableaux furent mis en place en 1706. Louis XIV, « qui se les était fait apporter à Trianon, ordonna à M. Jouvenet « de les répéter pour être exécutés en tapisserie aux Gobelins. » Ce sont donc en tout huit tableaux, dispersés aujourd'hui de la manière suivante : Les *Vendeurs chassés du temple* et le *Repas chez Simon le pharisien* de Saint-Martin-des-Champs, sont maintenant au musée de Lyon ; les répétitions des Gobelins, au Louvre. La *Résurrection de Lazare* et la *Pêche miraculeuse* de Saint-Martin sont au Louvre, et Lille a hérité de la répétition des Gobelins de la *Résurrection de Lazare*. Je ne sais où est la répétition de la *Pêche miraculeuse* des Gobelins.

Lille possède de Jean Restout, l'élève et le neveu de Jouvenet, la meilleure composition peut-être de cet artiste : c'est *Jésus et les disciples d'Emmaüs*. Le Rédempteur est vu de face, entouré des deux disciples. Dans le fond, d'autres personnages assistent à la scène. Restout a mis dans cette composition une couleur plus vigoureuse et un dessin plus étudié que d'habitude. Le Christ particulièrement est remarquable. L'auréole qui entoure sa tête a un éclat et une intensité qui n'excluent pas l'harmonie. Cette composition figure sur l'inventaire de 1803. Elle était placée, avant 1789, dans une église de Paris, je ne sais laquelle.

Je me borne à citer comme des œuvres plus intéressantes au point de vue de l'histoire qu'à celui de l'art :

Le *Portrait de Jean Forest, peintre de paysages*, par son gendre, Largillière ;

La *Peinture*, jolie petite pochade de Boucher ;

La *Marine par un temps calme, — Effet de soleil couchant,* — de Joseph Vernet, tableau ordinaire, un peu sourd d'effet, signé et daté de 1748 ;

L'*Adoration des bergers*, vive et spirituelle de Fragonard, d'après le tableau de Rubens.

On sait combien, au siècle dernier, étaient à la mode les grisailles de Sauvage, qui, en ce genre, montra un véritable talent. Mais ce talent se développait surtout dans les infiniment petits. J'ai vu des dessins de tabatière, des boîtes à mouches, des médaillons de meubles qui peuvent passer pour des chefs-d'œuvre de goût et de délicatesse. Lille n'a rien à offrir en ce genre. Le bas-relief numéro 137 n'est qu'un document historique ; il ne vaut pas, à beaucoup près, les deux grisailles de son maître Geeraerts. Le *Portrait de Sauvage*, par Donvé, est placé au musée. Il est d'un dessin vulgaire, mais d'une assez bonne couleur;

Des deux peintres connus sous le nom de *Watteau de Lille*, c'est le fils, François-Joseph, qui eut le plus de talent. Bien que la similitude de nom et le lieu de naissance fassent présumer qu'ils étaient parents d'Antoine Watteau de Valenciennes, il n'est rien moins que prouvé cependant que celui-ci fût l'oncle de Louis-Joseph. On voit, en 1755, Louis-Joseph succéder à un M. Dachon à l'académie de Lille. C'est à peu près à cette époque que, voulant faire étudier ses élèves d'après le modèle nu, cette innovation fut jugée si scandaleuse par les pudiques magistrats de cette ville, que lui et son collègue, M. Tillier, furent destitués et forcés de quitter Lille. Plus tard cependant il fut réintégré dans ses fonctions, et en 1795 il fit l'inventaire des objets d'art déposés à la municipalité. Ce travail fut le dernier acte de sa vie publique. Il mourut à Lille, le 27 août 1798.

Son fils, Louis-François-Joseph, était né à Valenciennes le 19 août 1758. C'est lui plus particulièrement qui est connu dans l'histoire de l'art sous le nom de Watteau de Lille. Ce sont ses dessins à la plume, lavés de bistre, ses scènes champêtres, ses villageoises coquettes, ses bergers minces, hauts sur jambes, ses bergères, qui rappellent parfois celles de Huet, qui lui ont valu cette réputation. Watteau de Lille, comme son illustre homonyme,

a fait beaucoup de dessins pour éventails, pour dessus de porte, pour chaises à porteurs, pour traîneaux. Après avoir obtenu la médaille d'honneur à l'académie de Lille, il alla, en 1774, étudier à Paris, sous Durameau. A son retour, en 1786, il fut nommé professeur adjoint à son père à l'école de dessin de la ville ; en 1798, professeur en chef ; en 1812, directeur. Il était, à cette époque, conservateur adjoint du musée avec M. Blarenberghe, et conserva ces fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1823. Les trois tableaux : *la Procession de Lille, en* 1780 ; *la Braderie*, *Une escarmouche de cavalerie*, ne donnent aucune idée du talent coquet et musqué de cet artiste. On le retrouve dans la jolie composition intitulée *Une fête au Colisée*, que l'on prendrait à la couleur pour un Lawrence, et aux costumes pour un Debucourt. Ce tableau est entré au musée en 1861, offert par MM. Delannoy. Le musée de Valenciennes possède de jolies compositions de François-Joseph Watteau.

Heureusement pour la réputation de Wicar, il a légué à la ville autre chose que la *Résurection du fils de la veuve de Naïm*, que le *Jugement de Salomon*, et que le *Portrait de M. Lesage Senault*. Sa collection de dessins protégera son nom contre l'oubli ; l'amateur fera pardonner à l'artiste.

Si l'on veut se faire une idée du genre niais et sentimental qui affadissait tout doucement l'art vers 1820, que l'on regarde le tableau de Hilaire Ledru, *le Vieux porteur d'eau défaillant*, qui a figuré au Salon de 1822. Rien que le titre donne l'idée de ce que doit être ce tableau. Heureusement qu'à la même exposition figurait la *Barque du Dante* de Delacroix , et la proportion était rétablie.

Lorsque je visitais le musée en juillet 1863, on venait d'acquérir, de M. Jules Boilly, une suite assez nombreuse de petits portraits en buste, peints par son père Louis Boilly, et représentant un très-grand nombre d'illustrations artistisques, vers 1820. Comme valeur d'art, comme documents d'histoire, je place cette série au même rang que les crayons de M. Heim, du musée du Luxembourg, et que les esquisses de Gérard, du musée de Versailles.

L'*Ivresse de Silène*, de Bouchot, la *Mort de l'espion Morris*, de Camille Roqueplan, forment la transition entre les anciens artistes et les artistes contemporains. Il est très-délicat de parler d'œuvres auxquelles manque la consécration du temps, et chaudes encore de la polémique soulevée par leur apparition. Je me bor-

nerai donc à signaler les plus saillantes envoyées au musée depuis dix ou douze ans.

La *Bataille de Hondschoote*, résultat de l'association de deux remarquables artistes : MM. Eugène Lami et Jules Dupré ;

La *Folie de Haydée*, par M. Charles Muller, — Salon de 1849 ;

Une après-dînée à Ornans, par M. Courbet, — Salon de 1849 ; le moins mauvais tableau de cet artiste ;

Une *Vue de Fontainebleau*, par M. Troyon, — Salon de 1848 ;

Le *Plateau de Belle-Croix à Fontainebleau*, par M. Lavieille, — Salon de 1851 ;

Sixte-Quint bénissant les marais Pontins, par M. Rudolph Lehman, — Salon de 1847 ;

Faucheurs de sainfoin à Chambaudouin, par M. Hédouin, — Salon de 1853 ;

Supplice d'une Vestale, par M. Baudry, — Salon de 1857 ;

Enfin, le chef-d'œuvre d'un artiste enlevé trop tôt à sa gloire : la *Médée* de M. Eugène Delacroix, — Salon de 1838. — Nous nous rappelons encore l'impression produite par ce tableau quand il fut exposé ; les critiques violentes, les admirations enthousiastes qu'il suscita. C'était le beau moment des luttes intellectuelles. Vue à vingt-cinq ans d'intervalle, la *Médée* émeut autant que lorsqu'elle fit sont apparition dans les galeries du Louvre. Le temps a plutôt augmenté ses qualités. J'engage ceux qui sont sensibles aux effets de la couleur à examiner la poitrine de la Médée et l'enfant qu'elle tient sous le bras droit. Si l'on doit se détourner pour aller à Valenciennes admirer le *Martyre de saint Étienne* de Rubens, ne contînt-il que la *Médée*, le musée de Lille mériterait le même honneur.

Février 1864.

Bibliographie. *Notice des tableaux, bas-reliefs et statues du musée de Lille*, par Ed. Reynart, conservateur. — Lille, Danel, 1850.

Notice des tableaux, bas-reliefs et statues du musée de Lille, par Ed. Reynart. 3e édition. — Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1862.

MUSÉE WICAR

Outre son musée de peinture, la ville de Lille possède une réunion de dessins extrêmement remarquable qui, avec la collection Atger, de Montpellier, et la collection Robbien, de Rennes, est le seul cabinet de ce genre que puissent montrer nos villes de province. Les collections de Montpellier et de Rennes sont intéressantes ; mais, par le nombre, par la beauté de plusieurs de ses dessins, le musée Wicar les éclipse toutes deux, et ne redoute de comparaison qu'avec la collection des dessins du Louvre, la première du monde.

C'est au patriotisme d'un artiste lillois que la ville doit ce musée. Après être entré à l'atelier de David, à l'âge de dix-huit ans, en 1780, Jean-Baptiste Wicar, fils d'un pauvre ébéniste de Lille, suivit son maître en Italie, séjourna à plusieurs reprises à Rome, à Florence, à Milan, et se trouvait dans cette dernière ville lorsque la victoire y conduisit le général Bonaparte au début de la campagne d'Italie. Il eut l'honneur d'être choisi pour désigner dans les musées les œuvres d'art offertes au Directoire ; et s'acquitta de cette mission avec assez d'intelligence pour mériter une lettre de remerciement du général en chef. Sa mission terminée ; ses goûts, ses instincts, certaines habitudes prises, lui firent préférer le séjour de l'Italie à celui de la France ; il s'établit à Rome, où son talent et les relations qu'il avait formées lui procurèrent une belle et douce existence. Ce n'était pas un grand artiste, mais c'était un élève de David ; et pendant la durée du premier empire, tous les hauts personnages qui traversaient Rome voulurent poser devant lui. C'est alors qu'il fit les portraits de Pie VII, du roi Joseph, du roi Murat, du prince Eugène, du maréchal Lannes, de Salicetti, du duc de Feltre et de beaucoup d'autres illustrations de l'empire.

La Restauration ne changea rien à son existence. Il continua

tranquillement à peindre des sujets qui étaient œuvre pie pour un élève de David. Son dernier tableau — 1828 — représente une scène de Sophocle : Oreste, Pylade et Electre. Rien que le titre fait réfléchir. Il mourut au commencement de l'année 1834, plein de foi dans les dieux de sa jeunesse; et léguant par son testament du 28 janvier 1834, « tous ses dessins de Raphaël d'Urbin, de « Michel-Ange Buonarroti et de quelques autres peintres célèbres « à la ville de Lille. »

Wicar était dans des conditions exceptionnelles pour former cette collection qui ne contient pas moins de 1,436 numéros. Son goût personnel, une habitude très-exercée, furent aidés par la connaissance que lui avait donnée de l'Italie et de ses ressources un séjour de près d'un demi-siècle, et par les circonstances qui accompagnèrent ce séjour. Au milieu des révolutions politiques, dont cette contrée fut le théâtre, de 1790 à 1835, il dut rencontrer des hasards à peu près uniques. Il en profita, sa collection le prouve. Seulement on regrette qu'il ait presque exclusivement circonscrit ses recherches aux œuvres des maîtres italiens. En dehors des artistes d'Italie, la table du catalogue ne contient pas quinze noms de peintres flamands, hollandais, allemands, français ou espagnols. Et cependant que de belles œuvres de ces artistes ont dû passer sous ses yeux, seulement de 1790 à 1800! Que de beaux dessins il a dû dédaigner lors de la dispersion de ces collections qui s'amoncelaient depuis des siècles dans les palais de Gênes, de Rome, de Venise, de Florence et de Naples!

M. Passavant, dans son remarquable ouvrage sur Raphaël [1], a donné sur la formation de la collection Wicar les détails suivants : « La belle collection de dessins que le peintre a léguée à sa ville « natale provient de celle qu'il acheta du peintre Antoine Fedi, « de Florence. M. Wicar avait vendu, à peu d'exceptions près, sa « première collection à M. Woodburn, de Londres, pour 11,000 écus « romains (59,000 francs), lors du séjour de ce dernier à Rome. « M. Fedi avait également vendu la moitié de la sienne à M. Ottley « de Londres, et c'est l'autre moitié de cette collection que Wicar « eut l'intelligence d'acquérir. Wicar paya ces dessins 3,000 écus

[1] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par J.-D. Passavant, conservateur du musée de Francfort, traduit par M. J. Lunteschutz. — Paris, Renouard, 1860. T. II, p. 481 et suivantes.

« (16,000 francs); ils sont maintenant exposés dans une salle de « l'hôtel de ville de Lille..... Les dessins de Raphaël qui s'y trou- « vaient (dans la collection de sir Thomas Lawrence) en formaient « la partie la plus précieuse. Ils provenaient surtout du cabinet de « feu M. Young Ottley, qui les avait acquis la plupart du peintre « Fedi, de Florence. Ce n'était toutefois que la moitié de ceux « que Fedi avait, en concurrence avec Wicar, de Lille, trouvés « dans les palais d'Italie. L'autre moitié de cette collection fut « achetée depuis par Wicar lui-même en 1824. La première col- « lection de dessins que posséda Wicar avait été acquise par les « frères Woodburn, de Londres, en 1823, pour 11,000 écus ro- « mains; elle passa en majeure partie dans la possession de « Lawrence. »

Il est inutile d'insister sur l'intérêt que les dessins offrent aux amateurs. Ceux qui ont plus de penchant pour les résultats préféreront un tableau; ceux, au contraire, que l'étude des moyens sollicite, s'arrêteront devant un dessin. Le tableau c'est l'artiste en costume officiel; le dessin c'est l'homme privé avec ses caprices, ses mouvements d'enthousiasme, ses heures de défaillance, ses nerfs, sa chair vive : c'est l'homme en un mot. Les tableaux des maîtres sont plus importants, leurs dessins plus curieux. Ce goût a d'ailleurs toujours été un corollaire de la passion des tableaux, et, de tout temps, les amateurs, à commencer par Vasari, l'élève de Michel-Ange, qui montait lui-même ses dessins, Dieu sait comment! et à finir par Wicar, qui les cachait et les cachetait « dans une grande caisse » (précaution d'homme de goût voulant éviter l'action destructive de la lumière), tous, dis-je, ont regardé les dessins comme une annexe indispensable des tableaux, et plusieurs ont fini par préférer les uns aux autres.

Le musée Wicar est installé au second étage de l'hôtel de ville, dans une galerie aménagée dans les meilleures conditions pour l'examen. Les dessins sont placés sur des pupitres formant de chaque côté de la salle, dans le sens de sa longueur, deux rangées d'échelons séparés par un espace qui permet d'étudier à son aise tout ce qui est exposé. Des feuilles portant des dessins au recto et au verso occupent la partie supérieure des pupitres. Les cadres de ces feuilles sont à double face et tournent sur pivot. Des rideaux, enlevés au moment de l'ouverture de la galerie, garantissent les dessins contre l'action absorbante de la lumière. Toutes

les précautions que l'on a pu prendre ont été observées avec un soin qui fait honneur à la libéralité du conseil municipal.

Si les écoles d'Italie sont à peu près les seules représentées, elles le sont d'une façon si heureuse, par des maîtres d'une telle autorité, que l'on oublie la partialité du goût de Wicar pour n'admirer que le bonheur de ses recherches.

La *Tête d'homme*, vue de face et grande comme nature, est un dessin florentin de la belle époque et du plus magnifique style; mais il m'a semblé postérieur à Masaccio.

Il est difficile d'imaginer, quand on n'en a pas vu de nombreux exemples, que Léonard de Vinci, qui a mis tant d'élévation dans ses tableaux, qui a su donner à ses figures une vie intellectuelle si profondément sentie, ait été, la mine d'argent à la main, un traducteur aussi méticuleux de la nature. Rien n'est plus vrai cependant. Les études dessinées du Vinci soutiennent la comparaison avec les plus achevées d'Albert Dürer; et le volume dit de Valardi, acquis par le Louvre, contient un portrait de sanglier qui laisse bien loin derrière lui les jeux de patience de Denner. On comprend donc que l'on ait pu se tromper devant l'*Étude de draperie* du musée Wicar et y reconnaître une main allemande. Mais jusqu'à preuve matérielle du contraire, je crois le livret dans le vrai quand il attribue cette belle étude à Léonard.

Ce grand artiste était en même temps un caricaturiste infatigable, cherchant à exprimer par les déviations les plus imprévues des lignes de la physionomie de l'homme le caractère des vices, des passions, des défauts qui l'agitent ou l'entraînent, ou à éveiller le rire par la folle exagération des grotesques. Le comte de Caylus a gravé plusieurs de ces caricatures, dont six se trouvent à Lille.

Le Temps est un beau et important dessin de Baccio Bandinelli qui, tout en étudiant Léonard, a suivi le style de Michel-Ange et l'a imité au point que l'on confond bien souvent ses œuvres avec celles du Buonarroti.

Parmi tous ces élégants artistes qui travaillaient en Italie à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième siècle, le Francia est un des plus élégants. Par un privilége assez commun à cette époque, il a su allier un charme souverain à une rare élégance, et atteindre à un haut style sans rien perdre de son caractère. Le Francia était orfèvre, bijoutier, mouleur, fondeur, en

même temps que peintre, et il est à peu près démontré aujourd'hui qu'il a gravé les beaux caractères italiques des Alde. La plus grande et la plus intéressante partie des dessins exposés sous son nom sont des modèles ou des projets de médaillons de mariage, de jetons, de médailles, de scapulaires, de bagues, de breloques, de nielles, de coffrets, qui lui étaient d'un grand secours dans les travaux de son état. Plusieurs de ces feuilles contiennent trente ou quarante petits sujets d'orfévrerie extrêmement curieux, très-finis, très-délicats, tous empreints d'une grande sévérité alliée à une grande originalité. Parmi les dessins de sujets, le *Rachat de captifs* m'a semblé un des plus remarquables[1].

La Vierge est un fort beau dessin de Fra Bartholomeo. Les contours des personnages sont confus, leurs traits sont embrouillés; mais la composition est émouvante, son ensemble est empreint d'une grande onction religieuse, et produit une impression que je défie à tout esprit un peu familier avec les lois de la beauté de ne pas ressentir. Le livret se trompe quand il dit que ce dessin est l'idée primitive du tableau du Louvre. Rien, dans le tableau du Louvre, ne rappelle les figures de moines s'embrassant dans le dessin de Lille. Si mes souvenirs ne me trompent pas, il y a au musée de Berlin un tableau ou une répétition de Fra Bartholomeo qui se rapprocherait bien plus du dessin de Lille.

Il faut distinguer parmi les quatre dessins inscrits au nom de Perino del Vaga : *Deux petits génies s'embrassant en éteignant une torche* présentent des contours ronds et mous, aussi peu habituels à Raphaël qu'à son école. J'en dirai autant des *Petits Amours conduisant un sanglier*. Je ne les crois pas de la même main que la *Composition pour une façade de maison*, fort beau dessin, le seul que j'oserais attribuer à Perino del Vaga. Il porte tous les caractères de son temps, de son style, et s'il n'a pas été exécuté par lui, il ne l'a pas été loin de lui.

Les dessins de Raphaël sont le plus grand attrait et la plus grande richesse du musée Wicar. Il est fort probable que dans les soixante-sept enregistrés par le livret un certain nombre peut être contesté ; mais ce qu'il en reste d'authentiques suffit pour faire de ce musée un établissement à part. Je ne puis détailler ceux dont

[1] Depuis que ces lignes ont été écrites j'ai revu deux fois ces dessins, et je doute fort aujourd'hui qu'aucun soit de la main du Francia (1870).

je me souviens ni en faire ressortir le mérite. Ce serait fatiguer le lecteur et prétendre lui apprendre ce qu'il sait aussi bien que moi. Je me bornerai à les indiquer en les faisant suivre du jugement que porte sur eux M. Passavant, la meilleure autorité sur cette question.

La Planète Mars, « superbe dessin à la sanguine. »

Quatre hommes nus. « Chacun dans un mouvement très-vif et « très-varié. Esquisse à la plume pour une bataille. »

Portrait de jeune homme. « D'une expression charmante. Dans « la première manière de Raphaël. » J'avoue qu'ici mon impression n'a pas été conforme à l'opinion de M. Passavant. J'aurai sans doute mal vu.

Étude d'un jeune enfant souriant. Ce n'est presque rien, mais la grâce et le charme de ce crayon sont indicibles. En l'examinant, on songe plutôt à Léonard qu'à Raphaël, bien que l'attribution soit indispensable.

Études pour des madones et des enfants. « Dessinées à la pointe « d'argent. Il y a une esquisse d'enfant pour la *Vierge au voile*, « de Paris. Toutes paraissent avoir été faites à la hâte d'après « une jeune mère et son enfant. »

Étude pour une figure debout. « Étude légèrement faite à la « plume. La tête et les pieds sont seuls finis. Esquisse pour le « saint Jean-Baptiste dans le gradin du tableau de la Vierge de « Ansidei. » L'étude est si légèrement faite, que c'est à peine s'il y a quelque chose; mais ce quelque chose est incomparable comme style.

Apollon debout tenant une lyre. Esquisse à la plume.

Trois esquisses d'une Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Dessinées à la pointe de métal sur du papier teint en rose. Au verso, une répétition du sujet dans laquelle l'enfant tient le voile de sa mère. A la pointe du pinceau avec de la sépia. Ces études appartiennent au milieu de la vie artistique de Raphaël.

Couronnement de saint Nicolas de Tolentino. « Esquisse légè- « rement indiquée à la pierre noire pour le tableau d'autel qui « se trouvait autrefois dans l'église des Augustins à Citta di « Castello. Au verso, la tête de saint Nicolas, plus grande de « proportion, dessinée d'après un moine, et exécutée à la pierre « noire. Feuille in-folio d'autant plus précieuse qu'elle seule peut

« donner encore une idée du tableau détruit dans un incendie. »

Sainte Famille. « Ce beau dessin à la plume est exécuté avec « plus de soin que la plupart des dessins de Raphaël, parce que « le maître l'avait destiné à son ami Domenico de Paris Alfani, « qui avait été son condisciple dans l'atelier du Pérugin, ainsi que « cela est constaté par une note autographe écrite au verso de la « feuille. » J'ajouterai à la très-légitime observation de M. Passavant, que ce dessin m'a paru porter la trace de retouches qui en ont alourdi les contours sans lui enlever son caractère.

La plupart de ces dessins ont été reproduits en *fac-simile* par MM. Vacquez et Alphonse Leroy, et gravés par les soins de M. le duc de Luynes sous le titre de : *Choix de dessins de Raphaël qui font partie de la collection Wicar, à Lille.*

Il n'est pas possible de séparer Michel-Ange de Raphaël. Rivaux pendant leur vie, ils sont restés rivaux après leur mort ; et l'histoire a maintenu entre eux ce caractère d'antagonisme qui fait la gloire de chacun.

Ce n'est pas à Lille que l'on peut se rendre compte de cette rivalité. La part de Michel-Ange y est bien inférieure à celle de Raphaël. Les cent quatre-vingt-six dessins d'architecture que le livret lui attribue, d'après Wicar, offrent de l'intérêt pour une biographie; mais j'espère n'offenser personne en assurant qu'ils n'en possèdent qu'un médiocre comme art. S'ils sont réellement du Buonarroti, ils sont plus curieux que réellement beaux. Parmi les dessins de figures, le *Prométhée et le vautour qui le déchire* me paraît un des meilleurs. Le numéro 197 est une copie ou plutôt une reminiscence des fresques antiques découvertes sous Léon X dans les Thermes de Titus à Rome. C'est un beau dessin plein de l'ampleur et de la force de l'école romaine du seizième siècle, dépourvu du caractère antique des figures qu'il copie, mais ne ressemblant guère comme exécution au *Prométhée.* Quant à la *Figure entière d'homme nu*, il me paraît bien difficile de l'attribuer à Michel-Ange. Enfin, sous le numéro 199, le livret donne la copie et la traduction d'une lettre autographe de François Ier à Michel-Ange. Je n'ai pas besoin d'insister sur la valeur et l'intérêt d'un pareil document.

Des six dessins d'André del Sarto, le meilleur est une *Sainte Famille* à la sanguine. On pourrait y désirer plus de vigueur, mais non plus de charme, de séduction, et une exécution plus libre et plus habile.

Jean Bellin n'a qu'un dessin, *la Vierge et l'enfant Jésus* au crayon noir relevé de blanc. Le livret admire beaucoup la conservation de ce dessin. Quant à moi, il m'a paru retouché au point que la touche primitive a disparu.

J'en dirai autant de *la Famille Cornaro*, de Titien, qui ne m'a pas semblé authentique, et où je serais tenté de voir une copie du tableau original, faite au crayon noir et rouge sur papier préparé. Pour le *Paysage avec une figure de la Madeleine*, c'est un de ces paysages du Titien comme on en trouve dans beaucoup de collections. Celui-ci n'a rien qui le distingue des autres.

Un beau, important et surtout élégant dessin du Parmesan : *la Vierge et l'enfant Jésus*, à la pierre noire, relevé de blanc, et un *Combat naval*, de Della Bella, dessin à la plume, fatigué, usé, mais délicieux encore, plein d'élégance et d'esprit, terminent la série des œuvres italiennes du musée Wicar dont j'ai gardé souvenir.

L'indication des principaux dessins des autres écoles, je l'ai déjà dit, sera bien rapide. L'école allemande y est heureusement représentée par un fort beau *Portrait d'homme* coiffé d'un chapeau noir, vu de trois quarts à gauche. Dessin sur vélin à la mine d'argent, empreint de ce sentiment de naturalisme naïf poussé parfois jusqu'au génie par Dürer.

L'école hollandaise n'a pas été aussi favorablement servie par le hasard, et je crois que, sans se montrer bien difficile, on peut douter de l'authenticité des dessins suivants :

De Lucas de Leyde : *Tête de vieillard* portant une longue barbe, tourné à droite. Jolie étude, très-franchement rendue, mais qui m'a paru postérieure à l'époque de Lucas de Leyde (mort en 1533).

De Rembrandt : *Portrait de Gérard Honthorst* appuyé sur la main gauche et coiffé d'un chapeau à larges bords. Auprès de lui, à gauche, sur la table, un flambeau, cause innocente du nom que le livret applique au personnage représenté. Il est possible que ce soit Honthorst ; mais ce qui le paraît beaucoup moins c'est que jamais Rembrandt ait dessiné aussi timidement. En classant ce dessin aux imitations de Rembrandt, je crois qu'on le remettra à sa véritable place.

D'Adrien Ostade : divers croquis dont les costumes se rapportent à une époque de quatre-vingts ans au moins antérieure à

celle où vivait l'artiste. Quant aux sujets funèbres qu'Ostade peignait de préférence, au dire du livret, je lui laisse toute la responsabilité de cette assertion. Le joyeux Ostade peignant des sujets funèbres ! je voudrais bien en voir !

Parmi les dessins français, je signalerai : une fort belle *Danse de satyres*, de Poussin, dessin capital de son meilleur temps et de sa plus belle exécution, et deux feuilles de *Figures d'hommes* qui me semblent plus discutables.

Cinquante-six dessins de David, comprenant de nombreux croquis pour le tableau de *Léonidas aux Thermopyles*, assez ordinaires, et un dessin du *Serment des Horaces*, fait à Rome et daté de 1782. Ce dessin, qui doit être la pensée première du tableau, n'offre que bien peu de différence avec le tableau tel qu'il a été exécuté.

Une douzaine de croquis assez lourdement exécutés de Louis Watteau, né à Valenciennes, et nommé communément Watteau de Lille, et de son fils François-Joseph Watteau, mort en 1823. Ces deux artistes n'ont rien de commun que leur nom avec Antoine Watteau, le peintre des fêtes galantes.

Il me reste enfin à parler de l'œuvre la plus importante et, à mon sens, la plus belle du musée Wicar. Elle est placée sur un piédestal, au centre de la salle des dessins, et est désignée par le livret de la façon suivante :*Tête de cire du temps de Raphaël*. C'est une tête de jeune fille de quinze à seize ans, un peu plus petite que nature. Les cheveux, séparés sur le front, coulent légèrement le long des tempes et vont se rattacher derrière la tête. Le cou est tourné à gauche. Les yeux n'ont pas de prunelle et les lèvres ont été peintes en vermillon. L'enduit coloré qui était appliqué sur cette cire a pris avec le temps une teinte noirâtre fort désagréable. Mais, lorsque l'on a surmonté cette impression, il est impossible de ne pas admirer la finesse, la grâce, l'élégance, la douceur, l'ensemble mélodieux et délicat de cette physionomie où les grâces naïves de l'enfance se confondent avec le charme rêveur des premières jeunesses.

A qui faut-il attribuer cet admirable morceau de sculpture ? Je l'ignore, et je crois qu'il sera toujours bien difficile d'y mettre un nom. Mais je crois également que l'on aura quelque chance d'y arriver en circonscrivant ces recherches à l'école milanaise de 1500 à 1510. L'influence de Léonard de Vinci et de son école y

est tracée en caractères qu'un œil un peu exercé ne peut méconnaître. Quant à l'opinion qui peut y avoir un travail antique, elle est encore moins discutable que celle qui un instant l'a attribué à Raphaël.

Il n'existe de cette petite merveille qu'une reproduction photographiée de M. Blancard Evrard. Elle mérite cependant, à tous égards, les honneurs du burin, et je m'étonne qu'elle n'ait pas encore tenté le talent d'un de nos jeunes graveurs.

Avril 1861.

Bibliographie. *Catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B Wicar.* — Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1856.

MUSÉE DE LYON [1]

Compris dans le décret institutif des musées de province du 14 fructidor an VIII, le musée de Lyon reçut, en deux fois, quarante-six tableaux envoyés par le musée de Paris, le 13 ventôse an XI et le 20 fructidor an XIII. Ces quarante-six tableaux avaient été précédés par six tableaux de fleurs, quarante feuilles d'*oiseaux coloriés à la Chine sur papier vélin*, trente-trois dessins et études d'après l'antique, remis au citoyen Paul Caire, représentant du peuple, le 2 thermidor an VII, *pour l'école de dessin de la fleur établie à Lyon*, conformément à l'autorisation du ministre de l'intérieur du 25 messidor an VII. Plus tard, en février 1811, un nouvel envoi de cinquante-deux tableaux fut adressé au musée par ordre de l'empereur. C'est un total de près de deux cents œuvres; et si l'on songe que dans ce nombre, outre des chefs-d'œuvre comme l'*Ascension* du Pérugin, on comptait des toiles aussi remarquables comme le Rubens, les Breughel, le Paul Veronèse et le Pietre de Cortone, et des compositions de plusieurs maîtres français du dix-septième siècle, on reconnaîtra que Lyon n'avait pas à se plaindre de la munificence du gouvernement impérial.

Ces tableaux étaient déposés, en 1806, dans un réduit obscur de l'ancienne congrégation des Dames de Saint-Pierre, dont les bâtiments, sous le nom de palais des Arts, augmentés de près du double, ne suffisent plus à contenir leurs dépôts. On s'occupa à ce moment de modifier les distributions intérieures de façon à placer décemment les toiles envoyées par le gouvernement, et M. Artaud fut nommé conservateur du musée naissant. Il s'acquitta de ces fonctions avec une sollicitude si active qu'en 1830, quand il se retira, le musée de Lyon s'était tellement augmenté entre ses mains, qu'il

[1] Voir note K.

fallut partager sa succession en deux conservations : les peintures et les sculptures.

De nos jours, cet accroissement s'accélère avec une rapidité telle, qu'avant peu la ville sera contrainte de chercher un nouveau local pour donner à ses collections la place qui leur manque de tous côtés. Le nombre des tableaux se monte à plus de quatre cents; celui des sculptures romaines ou gallo-romaines atteint le chiffre de huit cents; quant aux autres objets soit romains ou gallo-romains, soit du moyen âge ou de la renaissance, en estimant leur nombre à quinze cents, je ne crois pas être au-dessus de la vérité.

Ainsi que je l'ai dit, le musée de Lyon occupe l'ancien couvent des Dames de Saint-Pierre, construit, en 1667, par l'architecte avignonnais de la Valfinière. C'est un vaste parallélogramme de cent mètres de longueur, élevé de deux étages et enveloppant une cour plantée de beaux arbres, de gazons et de massifs de fleurs, et rafraîchie par une jolie fontaine. Le rez-de-chaussée forme un cloître à arcades s'ouvrant sur le jardin. Le long des murs du cloître sont rangées les pièces du musée lapidaire. Les étages supérieurs sont occupés par la bibliothèque de la ville, le musée des bronzes, le musée du moyen âge et de la renaissance, les cabinets de zoologie et de minéralogie, les sculptures modernes, la collection des plâtres, l'école des beaux arts et les bureaux de l'administration. L'aile Est est entièrement occupée par une salle prise dans la hauteur des deux étages : c'est le musée des tableaux. Enfin, dans l'aile septentrionale, au second étage, un musée uniquement consacré aux artistes lyonnais a été ouvert en 1851.

Il est impossible de n'être pas frappé de la défectuosité et de l'étroitesse de la galerie des tableaux. Des fenêtres à fleur de mur offensent les regards des spectateurs en leur envoyant dans les yeux un jour aveuglant. Elles projettent en outre sur les toiles une lumière qui les couvre de reflets et de miroitements · par exemple, l'*Ascension* du Pérugin et le *Jésus voulant foudroyer le monde* de Rubens. Quant à l'exiguïté du local, un seul fait la démontrera : les toiles de grande dimension sont accrochées les unes sur les autres sur trois de profondeur.

Je ne prétends faire le procès à personne. A l'époque où cette salle fut ouverte, c'était un immense progrès sur l'époque précédente, et l'on devait remercier la ville des lourdes charges que lui imposait la conservation des œuvres d'art. Elle faisait ce qu'elle

pouvait. Mais voilà soixante ans de cela. Le nombre des œuvres a doublé, le goût des beaux arts s'est généralisé, le besoin d'un entretien et d'une exposition convenable est devenu de première nécessité; bref, la galerie est insuffisante à tous égards. Des villes de second et de troisième ordre : Nantes, Grenoble, Aix, Angers, font la critique du musée de Lyon. Cet état de choses serait d'autant plus facile à modifier que depuis peu la Bourse a été transférée dans un local spécial et a laissé au Palais des Arts une place suffisante pour loger convenablement les œuvres de la peinture.

Écoles italiennes.— Le morceau capital du musée, une œuvre qu'envient à Lyon les plus riches collections de l'Europe, est l'*Ascension* par le Pérugin, grande composition de 3m25 de haut, sur 2m65 de large. D'après Vasari, l'*Ascension* passait pour une des plus belles productions du peintre. Les personnages sont un peu moins grands que nature. En haut, le divin Maître, enveloppé dans un arc-en-ciel ovale chargé de têtes d'anges, s'élève au ciel, tandis qu'au-dessous de lui, la Vierge regarde son fils se perdre dans l'azur. Treize figures d'apôtres, avec leurs divers attributs et dans des postures pleines d'onction et de style, prennent part au mystère et suivent leur maître de leur dernier regard. Nulle part, si ce n'est à Florence et à Rome, il n'existe un Pérugin de cette importance, et Lyon, sous ce rapport, est plus riche que Paris.

Vasari, dans sa *Vie du Pérugin*, parle de ce tableau en ces termes : « Dans l'église de Saint-Pierre, à l'abbaye des moines noirs « de Pérouse, il peignit sur le maître-autel un grand tableau, l'*As-« cension* avec les apôtres en bas, les yeux levés au ciel. Sur la « prédelle de ce tableau sont trois scènes peintes avec beaucoup « d'habileté : *les Mages*, *le Baptême*, *la Résurrection*. Toute cette « œuvre est pleine d'un si beau travail qu'elle est la meilleure de « toutes celles qui sont à Pérouse. Elle est de la main de Pierre et « peinte à l'huile. » L'*Ascension*, qui fut payée cinq cents ducats d'or à Pérugin, date de son plus beau moment, — 1495, — celui où il peignait la magnifique *Déposition de croix* de Florence et le *Sposalizio* de Caen. Il avait 49 ans. Le tableau était accompagné, outre sa prédelle, d'une lunette représentant Dieu le père avec deux anges, d'une bordure sur laquelle étaient peints douze saints ou apôtres, et enfin de deux tableaux ronds placés au-dessus des

portes du chœur et représentant *David* et *Isaïe*. Cédé à la France après le traité de Tolentino, il fut transporté au musée central du Louvre (n° 43 de la 2e partie de la *Notice des envois d'Italie*) qui, quelques années plus tard, envoya la prédelle au musée de Rouen, la lunette à l'église Saint-Gervais, les deux prophètes au musée de Nantes et le panneau central à Lyon. En 1815, huit des douze figures de l'encadrement furent réclamées par le gouvernement pontifical, qui en restitua cinq à la sacristie de Pérouse et en plaça trois au Vatican, où elles se trouvent encore. Quant au panneau central, les sollicitations de M. Artaud, directeur du musée, et la prière de M. le comte Roger de Damas, gouverneur de la ville de Lyon, obtinrent qu'il fut donné aux Lyonnais par S. S. Pie VII. La lettre du Pape à M. de Damas est remplie d'expressions extrêmement honorables pour les habitants de la ville : « Le vif souvenir « que le Saint-Père conserve des témoignages de dévotion et d'at- « tachement donnés à sa personne sacrée par la population lyon- « naise toutes les fois qu'il a passé par cette cité, et de la religion « qui la distingue, ne lui a pas permis de refuser à un peuple si « bien méritant la grâce qui lui est demandée. » En 1845, l'on crut nécessaire de transporter de bois sur toile la peinture qui s'écaillait, et l'on profita de cette occasion pour la restaurer. Cette opération, qui ne coûta pas moins de 14,000 francs, fut plus fâcheuse pour l'*Ascension* que ne l'avaient été les révolutions sociales et l'écroulement des empires.

M. Passavant, dans son ouvrage sur Raphaël, après avoir longuement parlé de l'*Ascension*, ajoute : « Le Pérugin, ou un de « ses élèves, fit plus tard une faible répétition du tableau prin- « cipal de San Pietro Maggiore, pour la cathédrale de Borgo San « Sepolcro. Le tableau s'y trouve encore, dans le chœur. » Je dirai qu'il existe également, dans une chapelle de l'Annunziata de Florence, une magnifique *Assomption*, également du Pérugin, qui rappelle, à s'y méprendre, la disposition et le dessin des figures du tableau de Lyon. On peut admettre, ce qui est arrivé plusieurs fois à Pérugin pendant sa longue carrière, qu'ayant à représenter deux sujets à peu près identiques, il n'aura pas hésité à se répéter lui-même, tout en faisant de légères modifications nécessitées par la différence des sujets. Je serais disposé à croire le tableau de Lyon antérieur de quelques années à celui de Florence. Il a été gravé, en 1847, par M. Danguin, avec un scrupule, une exac-

titude et une habileté qui font de cette gravure une œuvre des plus remarquables.

Le tableau représentant *Saint Jacques le Mineur et saint Grégoire* est bien moins important que l'*Ascension*, puisqu'il ne contient que deux personnages ; mais il a eu beaucoup moins à souffrir du zèle des restaurateurs. Il a conservé ce ton chaud et doré qui permet d'apprécier Pérugin comme comme coloriste, occasion beaucoup plus rare en France qu'en Italie. Ce panneau, inscrit sous le numéro 54, dans la *Notice du second envoi d'Italie*, faisait partie d'un tableau à compartiments, peint sur les deux faces et composé pour le maître-autel de l'église des Augustins de Pérouse. Il fut payé à Pérugin, en 1502, sans être terminé. Sur la face antérieure, du côté de la nef, était peint le *Baptême du Christ* ; sur la face postérieure, du côté du chœur : la *Nativité*. La prédelle représentait l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision*, la *Cène*, la *Prédication de saint Jean*. Enfin, les quatre coins de la double prédelle étaient terminés par quatre tableaux, deux de chaque côté, avec deux figures dans chacun, c'était : *Saint Gérôme et sainte Marie-Madeleine* (encore à Pérouse) ; *Saint Sébastien et sainte Irène* (à Grenoble) ; *Saint Philippe et saint Augustin* (à Toulouse) ; *Saint Jacques le Mineur et saint Grégoire* (c'est celui de Lyon).

Il serait superflu de détailler au lecteur le mérite de ces deux œuvres. Le plus grand éloge que l'on puisse en faire n'est-il pas de constater leur authenticité? Elles sont toutes deux du Pérugin, et toutes deux fort belles.

Il existe plusieurs répétitions du *Sacrifice d'Abraham* d'André del Sarto. Le musée de Dresde en expose une fort belle de la même grandeur que le tableau de Lyon, et signée du monogramme A. V. Celle que l'on voit au musée de Madrid, bien que mal restaurée, est également très-remarquable ; ses proportions sont plus restreintes : 1^{m} 26 de haut sur 0^{m} 70 de large. Enfin, la répétition de Lyon a 2^{m} 12 de hauteur sur 1^{m} 62 de largeur.

L'édition de Vasari de Florence (1857) donne d'intéressants renseignements sur ces deux répétitions. Vers 1523, Jean-Baptiste della Palla, désirant faire rentrer André dans les bonnes grâces du roi de France, lui commanda deux tableaux pour François 1er. L'un était une *Charité*, maintenant au Louvre : l'autre, le *Sacrifice*

d'Abraham. Ce dernier ne vint jamais en France ; il resta à Florence, et semble avoir été acquis par François de Médicis à la mort d'André. Ce qui est certain, c'est qu'il figurait, en 1633, dans l'inventaire du grand-duc. Échangé à cette époque, avec le duc de Modène, contre un tableau du Corrége, il passa à Dresde, en 1746, lors de l'acquisition de la galerie de Modène faite par l'électeur de Saxe, Auguste III. Depuis ce moment, il fait partie du musée de Dresde, où il porte le numéro 28.

Plus tard, continue Vasari, Paul de Terrarossa, ayant vu l'esquisse de l'*Abraham*, et voulant avoir quelque chose d'André, lui en demanda une copie. André accéda volontiers à sa demande et apporta tant de soin à cette copie que, dans sa petitesse, elle n'était point inférieure à la grandeur de l'original. Paul de Terrarossa l'envoya à Naples, où elle devint la propriété d'Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, et d'où, au commencement du dix-septième siècle, elle fut transportée à l'Escurial. Elle figure maintenant au Museo del Rey à Madrid, sous le numéro 837. Vasari ne dit donc rien qui puisse se rapporter au tableau de Lyon.

L'inventaire du Louvre le désigne ainsi : *D'après André del Sarto. Le Sacrifice d'Abraham. Vient du Stathouder.* Est-ce réellement une copie et non une répétition ? Quel en est l'auteur ? Comment se trouve-t-elle en Hollande à la fin du dernier siècle ? Je ne puis répondre à ces questions ; mais je puis affirmer que, copie ou répétition, c'est une belle œuvre, empreinte du style élégant et simple du Vanucchi, et que, si elle n'a pas été exécutée par André lui-même, elle l'a été tout près de lui et peut-être sous ses yeux. Comme pour les Pérugin, Lyon, en fait d'André del Sarto, n'a rien à envier ni à Madrid ni à Dresde.

La Maîtresse du Titien est un tableau de l'école vénitienne d'un riche coloris et d'un vif attrait. Bien que fort usé, il séduit plus que si des restaurations malhonnêtes avaient plâtré l'œuvre du temps. J'ignore pourquoi le livret l'attribue à Pâris Bordone, dont la manière ne me paraît avoir rien de commun avec celle de ce portrait. S'il fallait y mettre un nom, ceux de Varotari ou du Pordenone eussent paru plus en rapport avec l'exécution. L'inventaire de 1811 est plus avisé en adoptant la vague attribution d'*école vénitienne*. Quant à la désignation du personnage : *la Maîtresse du Titien*, il faut bien prendre son parti de cette tradition qui voit des *maîtresses du Titien* dans tous les portraits de Vénitiennes

du seizième siècle, blondes, blanches et grasses; seulement ce n'est pas à un livret à perpétuer cette tradition banale.

A côté de ce *Portrait de femme* se trouve un bon tableau votif attribué avec vraisemblance au Tintoret; puis deux tableaux: *Moïse sauvé des eaux*, *Bethsabée au bain*, de Paul Véronèse. Le musée de Dijon expose une réplique du *Moïse* qui, si mes souvenirs me servent bien, ne vaut pas celle de Lyon. Ces deux toiles peuvent être des esquisses terminées du grand tableau de Dresde, représentant, dans des dimensions plus grandes, le même sujet. Bien que la *Bethsabée* ait poussé au noir, ce n'est pas une œuvre ordinaire.

Je n'en dirai pas autant de *la Reine de Chypre*, frises décoratives de 7m 50 de long, œuvre soit de Carletto Véronèse, fils de Paul, soit de quelqu'un des praticiens qui aidaient son père dans ses travaux. Seulement ce nom de Venise sonne si bien à l'oreille, Véronèse et son école en ont si bien transcrit le caractère somptueux, que, malgré la couleur noire de *la Reine de Chypre*, on ne peut s'empêcher de suivre avec envie cette théorie de soie et de velours se découpant sur le bleu d'un ciel dont la couleur ne se rencontre qu'à Venise. *La Reine de Chypre* est un médiocre tableau, mais c'est un beau rêve. On a bien fait de l'acheter.

C'est là tout. De l'école vénitienne, nous tombons à celle des Carrache, par *la Vierge*, *saint Georges et saint Benoît*, de Sisto Badalocchio; médiocre composition d'un des élèves préférés de cette école. Toutefois un dessin vulgaire, une couleur lourde n'enlèvent pas les qualités de ce tableau, c'est-à-dire beaucoup de travail et une science qui touche au style. Il vient de Parme.

Le Pietre de Cortone: *César répudiant Calpurnie*, figurait, avant la Révolution, à l'hôtel de Toulouse (ancien hôtel de la Vrillière, maintenant Banque de France, et non pas à Toulouse, comme le dit le livret. C'est une peinture maniérée, habile et amusante d'un artiste qui, dans sa longue carrière, n'a peut-être jamais fait un mauvais tableau. Il n'en a jamais fait, il est vrai, de bien remarquable non plus. Sa manière n'ennuie pas, et se regarde encore avec plaisir dans les salles du palais Pitti, à Florence.

Par un heureux hasard, un bon Zurbaran, *Saint François d'Assise*, est venu s'échouer au musée de Lyon, grâce aux soins de

M. de Boissieu, dans l'œuvre de qui il figure sous ce titre : *Les Pères du désert*. Le livret raconte les péripéties par lesquelles ce tableau a passé d'un couvent de religieuses, où il figurait avant la Révolution, au musée qui le possède aujourd'hui.

École flamande. — L'école flamande ouvre la série de ses peintres par un tableau important de Rubens, de proportions plus grandes que nature. Il représente *le Christ voulant foudroyer le monde* et arrêté par les supplications de saint François et de saint Dominique. Ce tableau fut composé pour le maître-autel des Dominicains d'Anvers. Le musée de Bruxelles en possède une répétition, peinte pour l'église des Récollets, de Gand, mais elle est moins importante comme personnages et d'une exécution inférieure. Le Christ tient dans ses mains la foudre vengeresse, que la Vierge essaye d'éloigner. La Vierge est couverte d'un manteau bleu glacé de vert et semé d'étoiles d'or d'un effet douteux. C'est la partie faible. En bas, à gauche, les deux saints, dans les vêtements blancs et noirs de leur ordre, supplient à genoux la bonté divine. Ils sont aussi vigoureux qu'harmonieux. Au second plan et derrière eux, sont placées trois figures que le grand maître d'Anvers a souvent répétées : un archevêque mitré, recouvert de splendides ornements sacerdotaux, un vieillard barbu, au teint cuivré et vêtu de noir ; enfin, saint Georges tenant un drapeau, couvert d'une cuirasse, et peint dans cette couleur d'or bruni dont il semble que Rubens ait dérobé le secret à Giorgione. L'art du maître éclate dans ce groupe de cinq personnages. Rubens a compris que le blanc et le noir des deux saints feraient une opposition discordante ; il les a entourés de teintes assez vigoureuses pour supporter l'énergie du premier plan, et assez diverses pour habituer l'œil à la transition du fond, d'une grande simplicité et d'une excessive finesse. Cette œuvre, je le répète, est fort belle.

L'autre Rubens, l'*Adoration des Mages*, fait avec *Jésus voulant foudroyer le monde* un contraste tout au profit de ce dernier. Il est bien difficile d'y reconnaître un original, et je crois que l'on sera plus près de la vérité en cataloguant cette toile sous l'attribution d'*école de Rubens*.

De Sneyders, le musée montre cette éternelle *Table de cuisine*, chargée de victuailles et de gibier, avec un cygne, dont le blanc

plumage sert de centre et de liaison à tous ces tons disparates sans cela. La couleur est claire et la touche fine. Le musée de Caen possède une *Table de cuisine* dont la disposition est la même, mais supérieur comme exécution.

Aucun des quatre Jordaens ne m'a paru remarquable. Les sujets de *Mercure et Argus*, de l'*Ivresse de Silène* plaisaient beaucoup au peintre. Il les a répétés plusieurs fois avec des changements dans les détails, mais sans modifier le fond de la composition. Les répétitions des musées de Munich et de Berlin,— *Mercure et Argus*, — valent mieux que celle de Lyon. Quant à l'*Ivresse de Silène*, il en existe au moins trois répliques : deux en Belgique et une à Paris, chez M. Lacase.

Les deux *Têtes d'étude*, de van Dyck, que je crois authentiques, sont trop peu importantes pour mériter un examen soutenu. Au contraire, il faut s'arrêter devant *les Quatre éléments*, de Breughel, tableaux sur bois non terminés et sur lesquels ont peut étudier la manière du peintre et sa façon de procéder. Les différents attributs qui entrent dans la composition de ces allégories, personnifiant les éléments, ont été copiés dans les riches collections que l'archiduc Albert d'Autriche et sa femme, l'archiduchesse Claire-Eugénie, vice-rois des Pays-Bas espagnols, avaient réunies à Bruxelles. Ces collections ont servi de modèles à peu près uniques à Breughel. *Le Feu*, dont le sujet est Vénus venant demander à Vulcain des armes pour Enée, exigerait à lui seul des heures entières d'attention. Il y a, au premier plan, un casque en acier noirci rehaussé d'arabesques d'or, et une poignée d'épée qui ont dû demander des journées de patience et d'attention soutenue. Avant de les peindre, Breughel indiquait très-nettement à l'encre le contour de ces détails sur un fond recouvert très-légèrement d'une teinte grise, transparente et uniforme. *Le Feu* est signé : *Brueghel*, 1606. Ces quatre tableaux proviennent non pas de la bibliothèquo Ambroisienne de Milan, ainsi que je l'ai dit dans un précédent travail, mais de la collection de Brunswick, d'où ils passèrent, en 1811, à Lyon. Les Breughel de l'Ambroisienne, moins importants que ceux-ci, sont toujours à leur place, où ils attirent peu les regards au milieu des merveilleux dessins qui les entourent.

Philippe de Champagne a montré son habileté et sa vulgarité de dessin dans l'*Invention des reliques de saint Gervais et de saint Protais*, grande machine traitée uniquement en vue de l'effet

qu'elle était appelée à produire en tapisserie. C'est, en effet, pour cet objet qu'elle fut commandée à l'artiste en 1647, conjointement avec les deux tableaux figurant aujourd'hui au Louvre, sous les numéros 80 et 81. Je reviendrai sur cette décoration, à propos des tableaux de Lesueur. Le musée possède encore de Philippe une *Cène*, réplique de celle du Louvre. Il en existe un troisième au palais du Luxembourg, dans l'ancienne chapelle de la chambre des pairs. Celle du Louvre fut exécutée en 1648 pour l'autel du couvent des religieuses bernardines de Port-Royal, au faubourg Saint-Jacques. Le tableau de Lyon, qui paraît être plutôt une copie qu'une réplique, resta dans les magasins du Louvre jusqu'en 1849, et de là fut envoyé à Lyon.

Une des meilleurs *Déjeuners* de Teniers est la *Délivrance de Saint-Pierre*, prétexte à rendre un intérieur de corps de garde ou d'armurier avec une foule de pittoresques accessoires. Teniers l'a répété aussi souvent que ses trois buveurs, et il ne serait pas difficile d'en citer une demi-douzaine tous plus authentiques les uns que les autres. Celui de Lyon vaut les autres. C'est un joli tableautin d'une chaude couleur, d'une touche vive et spirituelle. Il m'a paru fatigué. J'ignore sa provenance.

École hollandaise. — Il est d'autant plus difficile d'authentiquer les attributions à Salomon Koning que l'on connaît imparfaitement ses œuvres. L'on a souvent confondu deux condisciples à l'atelier de Rembrandt, et nullement parents, quoique portant le même nom : Philippe et Salomon Koninck. Je ne parle pas de la complication des six autres Koninck, de Konninghe ou de Conning, dont le dictionnaire Nagler relève les tableaux. Si la confusion des noms est excusable, celle des œuvres l'est moins. Philippe a peint des paysages que l'on retrouve dans tous les musées de Hollande ; et quand on a pu en voir d'authentiques, on ne s'y trompe plus. Je ne connais pas autre chose de lui. Le Koninck auquel est attribué le *Sacrifice de Manue*, de Lyon, n'a, dans les sujets qu'il traite et dans son exécution, rien de commun avec son homonyme. Il choisit ses scènes dans la Bible ou dans l'Évangile ; ses personnages sont grands comme nature, et il exagère la violence du roux de son maître Rembrandt, en les poussant au noir. On trouve trois de ses tableaux à la galerie de Berlin, un à la galerie Stædel à Francfort, et l'exhibition de

Manchester exposait de lui un grand *Nabuchodonosor* indubitable quoiqu'il fût attribué à Rembrandt. Cette erreur est le meilleur éloge à faire de la manière de Salomon Koninck.

Le *Sacrifice de Manue* a 2m 25 de hauteur sur 2m 35 de largeur, figures en pieds de grandeur naturelle. Manue et sa femme, vêtus de noir, assis, font face au spectateur et ne sont éclairés que par la lumière d'un ange, à gauche, annonçant aux bonnes gens la naissance de Samson. La scène se passe dans une cave ou quelque chose d'approchant, où le corps lumineux de l'ange fait *coup de pistolet*. Ce tableau, perdu dans les frises, mériterait d'être étudié de près. Est-il signé? Le livret n'en parle pas. Une signature, un monogramme quelconque ne manquerait cependant pas d'intérêt. Il a été donné à la ville de Lyon par le cardinal Fesch, et ne figure naturellement pas dans le catalogue de sa vente. Il est donc impossible de suivre sa provenance. A première vue, il rappelle positivement les trois Koninck de Berlin acceptés comme authentiques, et qui, eux-mêmes, ont gardé beaucoup de la manière de Rembrandt.

J'ignore la provenance du Terburg, *Le Message*, — mais je ne connais pas, dans les musées de province, un plus agréable échantillon de ce charmant peintre. C'est une petite scène dont les deux personnages sont si propres, si calmes, si tranquillement éclairés que l'on se prend à les envier. A droite, une dame assise, vêtue d'une robe grise bordée de noir et d'un casaquin bleu de ciel bordé d'hermine, la tête enveloppée d'une coiffe blanche, lit une lettre que vient de lui remettre un messager debout, de profil à gauche, enveloppé d'un paletot de couleur marron neutre et tenant un bâton à la main. Le tableau manque d'éclat et de réveil. Ce n'est pas un Terburg de premier ordre; c'est un charmant Terburg.

En continuant l'examen de l'école hollandaise, on doit examiner encore un paysage: *Le Repos*, signé d'une façon parfaitement lisible *W. Viruly*. Le livret l'attribue à Jean-Baptiste Weenix qu'il semble confondre avec le peintre de gibier Jean Weeninx;

Un paysage assez médiocre de Ruysdael : *Le Ruisseau.*

Une lisière de forêt, de Wynants, dont la signature et l'authenticité me paraissent sujettes à caution;

Et deux fort beaux tableaux de fleurs, représentant : celui de Hamilton, *des plantes, des reptiles ainsi que des insectes*; celui

de van Huysum, le *Printemps*, un vase rempli de roses, de tulipes et autres fleurs, posé dans une niche, et au pied duquel est un nid d'oiseaux.

École française. — On est assez embarrassé avec les deux premiers noms que l'on rencontre dans l'école française. Les attributions du livret ne sont pas les mêmes que celles de l'inventaire du musée central, et l'on éprouve de la difficulté à les concilier. Le *Christ en croix*, regardé par le livret comme de Simon Vouet, est désigné par l'inventaire comme un Lebrun ; et le *David rendant grâce à Dieu de la mort de Goliath*, regardé comme un Perrier, passait, en 1802, pour un Alexandre Véronèse. Ces changements sont peut-être plus rationnels. L'inventaire donne la *Sainte Paule faisant l'aumône* à Simon Vouet et non à son frère Aubin Vouet, et l'exécution claire, plate et habile de ce tableau justifie l'inventaire. *La Trinité* me paraît plus justement attribuée à Laurent de la Hire, quoique Guillet de Saint-Georges n'en parle pas dans la biographie de cet artiste.

Le *Martyre de saint Gervais et saint Protais* n'est pas de Lesueur. Voici le texte de Guillet de Saint-Georges, qui ne laisse aucun doute à cet égard : « A côté de ce tableau (celui de *Saint* « *Gervais et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles*), « maintenant au Louvre (520), il y en a un autre qui représente « la *Flagellation* de ces deux martyrs ; *mais M. Lesueur n'en a* « *fait que le dessin*, qui a été exécuté par M. Goussey, son beau-« frère. » Ce tableau faisait, dans l'église de Saint-Gervais, de Paris, pendant à l'*Invention des reliques* de Philippe de Champagne, dont j'ai parlé plus haut. En 1645, la fabrique de la paroisse, voulant avoir six tapisseries à exposer le jour de la fête patronale de l'église, s'adressa, pour en faire les cartons, aux trois artistes dont la réputation garantissait le mieux le talent. Lesueur fit *Saint Gervais et saint Protais refusant de sacrifier aux idoles* (au Louvre), et composa le carton de la *Flagellation* (à Lyon) ; — à Philippe de Champagne échut l'*Apparition de saint Gervais et saint Protais à saint Ambroise* (au Louvre) ; la *Translation des corps* (au Louvre) ; l'*Invention des reliqnes* (à Lyon) ; — enfin Sébastien Bourdon fut chargé de la *Décollation de saint Protais* (au Louvre). — Un passage du *Dictionnaire historique de Paris*, par Hurtaut et Magny, fixe la place occupée encore par ces ta-

bleaux en 1779 : « La nef est ornée de six beaux tableaux, trois de « chaque côté. Les trois qui sont à droite en sortant du chœur, « sont, le premier de Bourdon, et les deux autres du fameux « Lesueur, l'un de sa main, et l'autre peint par Goussey, son « élève et son beau-frère. Les trois qui sont à main gauche sont « de Champagne. »

L'inventaire du Louvre signale le *Louis XIV présenté par saint Louis à Jésus-Christ ressucité*, de Lebrun, comme figurant, avant la Révolution, dans l'église de Saint-Sulpice. J'ai vainement cherché l'indication de ce tableau, soit dans les descriptions de Paris, soit dans la vie de Lebrun, par Guillet de Saint-Georges. Cet auteur indique bien différents tableaux exécutés par Lebrun, dans sa jeunesse, pour le séminaire de Saint-Sulpice; mais la *Présentation de Louis XIV* n'y figure pas. C'est, du reste, une œuvre plus intéressante comme histoire que comme exécution, et je crois l'attribution à Lebrun exacte. J'en dirai autant de l'esquisse en grisaille de Sébastien Bourdon, le *Passage dangereux ;* — mais c'est un bonheur pour Lyon d'avoir pu réunir les sept dessins que fit Jean Pesne d'après les *Sept Sacrements* du Poussin, et qui lui servirent à graver les planches qui ont illustré son nom. Ces beaux et curieux dessins ont été donnés au musée par M. François Grognard, inspecteur du mobilier de la couronne.

« Là où le génie vaste et fécond de M. Jouvenet s'est particu- « lièrement fait connaître, dit l'auteur anonyme de la vie de Jou- « venet, publiée dans les *Mémoires inédits de l'Académie de pein- « ture*, c'est dans les quatre tableaux qui sont à Saint-Martin-les- « Champs, morceaux qui, pour l'ordonnance, le beau choix des « draperies et le sublime du clair-obscur, vont de pair avec les « ouvrages des plus grands maîtres français. Le premier repré- « sente *Jésus-Christ qui chasse les marchands du Temple* ; le se- « cond, la *Résurrection de Lazare* ; le troisième, la *Madeleine « aux pieds du Sauveur, chez Simon le Pharisien*, et le qua- « trième, la *Pêche miraculeuse*. Ces tableaux furent mis en place « en 1706. Louis XIV, qui se les était fait apporter à Trianon, or- « donna à M. Jouvenet de les répéter pour être exécutés en tapis- « serie aux Gobelins. Le czar (Pierre Ier) étant à Paris, ce prince « fut si charmé de cette belle suite, que le roi (Louis XV) lui en « fit présent. » Le Louvre possède deux des originaux : la *Pêche miraculeuse* et la *Résurrection de Lazare*, et deux des répétitions,

les *Vendeurs chassés du Temple* et le *Repas chez le Pharisien.* Quant au tableau de Lyon: les *Vendeurs chassés du Temple*, c'est l'original même, placé à Saint-Martin-des-Champs jusqu'en 1793, envoyé au Louvre après la sécularisation des communautés religieuses, et adressé à Lyon, en 1811, en même temps que le quatrième original: le *Repas chez le Pharisien*, que j'ai vainement cherché dans les salles. — Le *Saint Bruno en prière* est un excellent tableau de chevalet, d'une main habile et ferme, d'une couleur harmonieuse, solide et transparente; il rappelle beaucoup, comme effet, la *Messe de l'abbé Delaporte*, du Louvre, et doit dater de la même époque.

Franchissons cent ans et arrivons de Jouvenet à Swebach, dont le tableau, *Vue du Tyrol*, signé et daté de 1821, figura au Salon de 1822, sous le numéro 1218. M. Thiers, dans le compte rendu de ce Salon, porte sur ce tableau un jugement très-juste encore après quarante ans : « Arrêtons-nous sur ces charmants voya-« geurs de M. Swebach; on n'est ni plus spirituel, ni plus sec de « touche, ni plus léger, ni plus gris dans les fonds. Que le pinceau « de M. Swebach devienne plus moelleux, ses fonds moins gris, « et personne ne sera plus au-dessus de lui dans le genre qu'il a « choisi; car personne n'anime de tant de vivacité des figures « aussi variées. » C'est un bon tableau de Swebach ; ce n'est pas un chef-d'œuvre. Si l'on veut en voir un, c'est à Montpellier qu'il faut aller.

A ce même Salon figurait la *Corinne au cap Misène* du baron Gérard, inscrite sous le numéro 46. M. Thiers ne lui consacre pas moins d'un chapitre entier débordant d'un enthousiasme un peu exagéré, et assez piquant chez le moins lyrique de nos écrivains. Que ce soit la faute du romancier ou celle de l'artiste, le sujet est conçu dans un genre quelque peu prétentieux. C'était la mode en 1822, et les femmes posaient très-sérieusement et très-naturellement en Corinne. Ces erreurs de goût écartées, il faut reconnaître au personnage principal un mouvement assez majestueux, au tableau une remarquable habileté de composition; à la silhouette du paysage les grandes lignes des horizons italiens. J'y trouve, en outre, un mérite d'exécution de plus en plus rare dans notre école contemporaine : la touche est simple et franche, sans ces empâtements, ces escamotages de couleur, qui rendent les tableaux de nos artistes méconnaissables au bout de dix ans. Le rapport des tons de *Corinne*

au cap Misène est le même en 1862 qu'en 1822 ; malheureusement, ce rapport n'est pas harmonieux.

« Le sujet avait d'abord été proposé à David ; mais, ajoute « l'auteur des *Souvenirs de Mme Récamier*, les dimensions que « l'artiste voulait lui donner, le délai qu'il demandait avant de « s'en occuper, ne convinrent pas au prince Auguste de Prusse ; « et ce fut Gérard qui fut définitivement chargé de l'exécuter. Le « prince en fit présent à Mme Récamier comme souvenir d'un « immortel souvenir du sentiment qu'elle lui avait inspiré et de la « glorieuse amitié qui unissait Corinne et Juliette (Mme de Staël « et Mme Récamier). En échange de ce tableau, Mme Récamier « lui avait envoyé son portrait peint par Gérard. » Le livret ajoute que le tableau fut légué par Mme Récamier à Lyon sa ville natale, en 1829.

Ce portrait, également peint par Gérard, fut rendu à Mme Récamier, après la mort du prince de Prusse. Cette dame le légua à son neveu, M. Lenormant, à la vente duquel il figura en mars 1860. Le musée de Lyon en possède une assez bonne copie au crayon par Minardi, sous le titre : *Le Bain*.

L'*Interrogatoire de Savonarole*, et le *Chœur de l'église des Capucins à Rome*, par Granet ; un charmant Marilhat : *Lisière d'une forêt au bord d'une rivière* dont la touche pourrait être plus légère, mais d'une charmante couleur ; et l'*Épisode de la retraite de Russie*, le meilleur tableau de Charlet, nous conduisent aux œuvres des artistes vivants. Selon mon habitude, je ne ferai que rappeler les principales au souvenir de chacun.

Le Vengeur s'engloutit, par M. Leullier. Salon de 1841.

La *Mort de Marc-Aurèle* (sans numéro), par M. Eugène Delacroix. Salon de 1845. Composition dont le temps a encore réchauffé en l'harmonisant l'admirable couleur.

Halte de l'armée française sur le plateau du grand Saint-Bernard, par M. Eugène Charpentier. Salon de 1844.

Arabes chassant des chiens, par M. Adolphe Leleux. Salon de 1851.

Lavage des moutons, par M. Souplet. Salon de 1852.

Toilette d'une fiancée, par M. Jobbé Duval. Salon de 1857.

Proscription des jeunes Irlandais catholiques en 1655, par M. Louis Muller. Salon de 1859.

Un escalier tournant, sur les murs duquel sont suspendus plu-

sieurs tableaux de fleurs de Desportes et de Blain de Fontenay, communique de la grande galerie au musée lyonnais, placé au second étage du palais de Saint-Pierre. Depuis longtemps, dit la notice spéciale de cette collection, on avait l'intention de transporter, dans la galerie supérieure du palais des Beaux-Arts, les toiles des peintres lyonnais qui figuraient parmi les anciens tableaux des différentes écoles, dans la grande galerie du musée ; cette amélioration avait toujours été ajournée. M. Réveil, ancien maire, a voulu réalisé ce projet et montrer aux visiteurs étrangers que la ville, toute commerçante, s'occupe aussi des beaux arts avec succès.

L'exemple est excellent et devrait être suivi par les principales villes de France. Avant la Révolution, elles vivaient toutes d'une existence bien plus indépendante de la capitale que de nos jours; et plusieurs ont été le centre d'un mouvement artistique intéressant. L'exposition de Marseille, en 1861, a été une révélation des plus inattendues. Elle a montré ce que produisait, il y a cent et deux cents ans, le génie d'une des provinces les plus éloignées du centre de la France. Et la Provence n'est pas seule à jouir de ce privilége. Les écoles du Languedoc, de la Bourgogne, de la Lorraine, de la Normandie, de la Touraine ont des caractères particuliers qui les font encore reconnaître à un œil tant soit peu exercé.

Pourrait-on en dire autant de l'école lyonnaise? Oui, si on ne la fait pas remonter plus loin que les dernières années du dix-huitième siècle, c'est-à-dire à M. de Boissieu, né en 1736 et mort en 1810. Dans l'ordre chronologique, c'est la dernière des écoles provinciales ; dans l'ordre esthétique, je crains bien que ce ne soit pas la première. Je reconnais parmi ses adeptes les plus connus, MM. de Boissieu, Revoil, Biard, Jacquand, Saint-Jean, Orsel, Perrin, de l'étude, de la conscience, beaucoup de ténacité, en un mot, des qualités fort estimables. De quelque façon qu'on la juge, l'école de Lyon existe, et c'est une bonne pensée d'avoir groupé ensemble les œuvres de ses adhérents.

Je désirerais toutefois que l'on apportât une grande réserve dans le choix des artistes et dans celui des œuvres. Parmi les artistes, il ne faudrait accepter que ceux doués d'une façon bien évidente de quelques-uns des caractères généraux de leur groupe. La naissance ne devrait pas être la première condition, et, pour ne citer qu'un exemple, il ne viendra à l'idée de personne de ranger

MM. Paul et Hippolyte Flandrin dans l'école lyonnaise, parce que les deux frères sont nés à Lyon.

Le choix devrait être sévère pour les œuvres. Si l'on ouvre une trop large porte à l'admission, le patriotisme de clocher expulsera rapidement le goût, et, loin de donner une haute idée du génie de telle ou telle province, on prouvera aux curieux que la centralisation a bien fait d'étouffer tous ces groupes de médiocrités. Je le répète, l'idée mise en pratique par Lyon est bonne ; l'exécution en est délicate et difficile.

L'école lyonnaise gagnera-t-elle à cette exhibition? Pense-t-on que le *Moïse présenté à Pharaon* puisse donner une bien haute idée du talent, très-élevé pourtant, de Victor Orsel, et aidé beaucoup à sa réputation ? J'en doute. Je n'en dirai pas autant du beau *Portrait de Stella*, *peint par lui-même*, des dessins de M. Vibert, d'après l'*École d'Athènes* et la *Dispute du saint Sacrement ;* de la remarquable *Madone de Cervara*, de M. de Montessuy, l'artiste qui fait le plus d'honneur à son école ; et des œuvres de MM. Flandrin, de M. Paul surtout : *Vue des bords du Rhône*, délicieuse églogue antique, qui figurait à l'exposition de 1857. Mais, je le répète, MM. Flandrin sont-ils des artistes lyonnais et ont-ils beaucoup de points de contact avec MM. de Boissieu, Revoil, Biard et Jacquand ? Je crois que la galerie lyonnaise gagnerait à être débarrassée d'un certain nombre d'œuvres, qui ne perdraient pas à augmenter le nombre des toiles de la grande galerie du musée de Lyon.

Cet examen ne serait pas complet si je ne signalais, au moins rapidement, les autres collections qui dépendent de la conservation de M. Martin Daussigny. Dans les antiques, parmi une grande quantité de bronzes, — statues, statuettes, lampes, candélabres, vases, armes, ustensiles de toute sorte, — j'ai remarqué une belle statue de Jupiter, moins grande que nature ; une superbe tête de femme, dont les prunelles en pierres précieuses ont disparu ; une jambe de cheval appartenant à une statue équestre trouvée dans la Saône, et un brasero de bronze, morceau que je crois unique dans son genre.

Dans les objets du moyen âge et de la renaissance, je signalerai deux magnifiques plats de Palissy, un peu lourds de composition, mais d'une dimension peu commune. Ces deux plats proviennent de la collection formée au siècle dernier par le duc de

Richelieu. Des émaux de Limoges de Pierre Raymond, de Jean Courtois, de Léonard Limosin ; une plaque de Martin Didier ; de belles faïences italiennes ; un vaste seau à rafraîchir le vin, en faïence de Nevers, et de gracieux verres de Murano.

Il y a quelques années, un collectionneur de Lyon a fait au musée de sa ville le même cadeau que M. Sauvageot au Louvre. Il lui a légué sa collection, à la condition qu'elle ne serait pas confondue avec les autres et qu'elle porterait son nom : il se nommait Richard. Les pièces les plus saillantes de la collection Richard sont :

De forts beaux émaux de Léonard Limosin ; une suite complète des assiettes aux mois de Jean Courtois ;

Plusieurs plats de faïence italienne, de Pesaro et de Gubbio, portant au revers des inscriptions que le temps ne m'a pas permis de relever ; une magnifique bouteille de chasse en faenza ;

Deux diptyques consulaires en ivoire ; un triptyque en ivoire semé de fleurs de lis, semblable à celui de la collection Sauvageot ; une Vierge en ivoire, s'ouvrant par le milieu et formant triptyque. Il n'existe que deux pièces semblables : celle de Lyon et celle du Louvre ; un magnifique groupe de quatre enfants, en ivoire, attribué naturellement à François Duquesnoy, et qui m'a paru d'un art plus élevé, peut-être du Bernin ;

Enfin, deux fort belles miniatures françaises du seizième siècle, que je crois bien de la même main que les miniatures du livre de prières de Henri II, placé au musée des Souverains.

Janvier 1862.

Bibliographie. *Notice des tableaux du musée de Lyon*, par Augustin Thierriat.— Lyon, Louis Perrin, 1861.

Galerie des peintres lyonnais, par Augustin Thierriat. — Lyon, Louis Perrin, 1851.

Notice du musée lapidaire de la ville de Lyon, par A. Comarmond. — Lyon, au Palais des Arts, 1855.

MUSÉE DU MANS [1]

Placé dans le cloître d'une belle église du douzième siècle, l'église de *la Culture;* le musée du Mans, comme ceux d'Angers et de Grenoble, est un peu antérieur, par la date de sa fondation, au décret de l'an VIII. Son origine remonte au 24 pluviôse an VII. Suivant la décision du ministre de l'Intérieur, en date de ce jour, le musée central du Louvre remit au délégué de la ville du Mans seize tableaux pour former la collection départementale. Ces seize tableaux furent probablement emmagasinés dans quelque coin obscur, car, d'après la notice historique qui précède le catalogue. « la création du musée de peinture date administrativement et « d'une manière régulière de l'année 1816. M. Daudin en fut le « premier conservateur. »

Parmi ces tableaux, presque tous de l'école française, figuraient le *Sommeil d'Élie*, de Philippe de Champagne ; *Abraham recevant les Anges*, de Restout ; le *Couronnement d'Épines*, d'après Valentin ; la *Descente du Saint-Esprit*, de van Thulden. M. Dugasseau, le conservateur actuel, raconte dans son livret la façon dont, en 1817, ces toiles furent soustraites du musée, *à l'insu du conservateur*, par le curé de l'église de la Culture, où elles figurent encore. Ce brave homme trouvait sans doute sa manière de procéder aussi légitime que celle employée par la République. Il n'avait pas tout à fait tort. Mais ce petit fait peut donner un idée du désordre qui a régné pendant longtemps dans les musées de province.

A ces premiers éléments se sont joints, pendant soixante-six ans, les dons du gouvernement et des particuliers, et les acqui-

[1] Voir note L.

sitions de la ville. Depuis 1854, le Mans dépense annuellement 4,000 francs pour cet objet ; et depuis 1836, la ville a acquis de ses deniers quatre-vingt trois tableaux, dessins ou statues. Le rédacteur du livret est donc en droit « de proclamer avec quelque « orgueil qu'il est peu de villes, même plus importantes que le « Mans, où l'administration municipale se montre aussi libérale « pour tout ce qui regarde la question des beaux-arts. »

Sans être bien difficile, on pourrait désirer un local plus convenable que les galeries voûtées du cloître. Un jour terne pénètre par les vitres qui ferment les baies des ogives. L'humidité des murs vous glace dès votre entrée. En un mot, le première impression est pénible. Je crois que le musée gagnerait en importance s'il perdait en quantité, et si l'on faisait un choix parmi les 329 numéros dont se compose le catalogue. Quant au catalogue, œuvre du conservateur actuel, il est bien fait ; peut-être trop sobre de descriptions iconographiques, mais suffisamment étendu pour les renseignements biographiques, surtout pour ceux qui concernent les artistes manceaux. Les articles consacrés à Boinard, à Coulom, à Guillebaut, à Laumosnier, sont intéressants : on en chercherait vainement l'équivalent ailleurs.

Une énumération rapide fera connaître les œuvres les plus saillantes de la collection.

Dans les *écoles italiennes*, un certain nombre de tableaux des maîtres primitifs a été acquis à la première vente de M. Fouret, qui eut lieu en 1863. Originaire du Mans, M. Fouret fut un des premiers en France à s'éprendre de la naïveté et du grand style des maîtres gothiques. C'est de lui qu'est venue au musée du Louvre l'*Adoration des bergers*, cette merveilleuse petite perle du Francia. Le musée du Mans a donc fait à la fois acte de patriotisme et de goût, en acquérant quelques-uns des tableaux qui ornaient le cabinet de M. Fouret. Le plus ancien, l'*Adoration des Mages* est un fragment de prédelle que le livret donne à l'école de Giotto. L'attribution est juste, si l'on applique cette dénomination aux artistes qui travaillaient sous son influence souveraine, cinquante ou soixante ans après sa mort. L'*Adoration des Mages* se ressent évidemment de cette influence. C'est un gothique médiocre, repeint et cependant curieux.

Le Calvaire rappelle l'école siennoise beaucoup plus que l'école florentine. C'est un triptyque de lit, un triptyque factice, c'est-à-

dire composé de morceaux originaux, mais ramassés de divers côtés, et qui n'étaient pas destinés, dans l'origine, à former le tout qu'ils composent aujourd'hui. Ici; rien que la dimension des deux volets, différente de celle du panneau central, eût dû avertir de la falsification, à défaut de l'exécution, qui n'offre également aucune ressemblance. L'exécution des deux volets est supérieure à celle du panneau central, surtout celle du volet de gauche, qui représente *Sainte Marguerite*. Ces deux volets sont l'œuvre d'un artiste, tandis que le panneau central a dû être peint par un fabricant de chemins de croix. Il est vrai que c'était un fabricant du quatorzième siècle et que les artisans de cette époque en eussent remontré à nos plus grands artistes d'aujourd'hui.

Je ne citerais pas *la Vierge et l'enfant Jésus*, si ce tableau ne rappelait la manière d'un peintre que l'on apprend à aimer à Florence et à Rome : Sandro Boticelli.

En franchissant un intervalle de plus d'un siècle, nous trouvons la *Réconciliation de Jacob et de Laban*, très-justement attribuée à Pietre de Cortone. Si mes souvenirs sont exacts, ce tableau est une répétition originale d'un panneau des appartements du palais Pitti à Florence. Je ne sais d'où il provient, et le livret ne paraît pas plus savant que moi.

Dans les *écoles flamande et hollandaise*, j'ai remarqué la *Vierge et l'enfant Jésus*, venant également de la vente Fouret. Ce tableau présente une vague réminiscence de l'école milanaise, comme si son auteur avait vu l'Italie. En outre, son ton clair et mat fait songer à Juste, de Gand, dont le Louvre possède un spécimen sous le numéro 588.

Le *Jugement dernier*, attribué à Franck Floris, n'est pas un bon tableau; mais c'est un tableau curieux, dont tout l'intérêt consiste dans sa ressemblance avec le fameux *Jugement dernier* de Tours. Il est plus petit, mais l'exécution des deux œuvres se rapproche beaucoup. Qui a fait l'une n'est pas éloigné de qui a fait l'autre. Je crois donc que, comme le tableau de Tours, celui du Mans est de quelque artiste flamand venu en France dans la seconde moitié du seizième siècle, et ayant étudié les œuvres de Primatice, de Rosso et de Nicolo del Abbate à Fontainebleau. Ces émigrants y firent souche et finirent par former cette seconde école de Fontainebleau, qui s'est perpétuée jusqu'aux premières années du dix-septième siècle. François Brunel, Ambroise Dubois, Fre-

minet, Toussaint Dubreuil, Jean d'Hoëy en sont les plus connus.

Les *Amours des dieux*, de Breughel, portent la date de 1608. Les amours de gauche soutiennent un cartouche contenant une inscription que le livret ne donne pas.

Le *Portrait inconnu* est une bonne œuvre d'un imitateur ou élève de Rubens. Le personnage représenté est chauve ; on ne voit que sa tête, tournée de profil, à droite.

J'ai encore remarqué rapidement :

Une *Croix du Saint-Esprit entourée de fleurs*, de Verbrugghen ; une répétition ou plutôt une copie de ce *Portrait d'homme* coiffé d'un chapeau noir mou, vêtu d'un habit noir à boutons dorés, sur lequel retombe une fraise blanche, de Ferdinand Bol, dont on retrouve fréquemment des répliques, et dont l'original figure, je crois, au musée du Belvédère ; un *Paysage* d'Adam Pynacker, panneau décoratif représentant un arc de verdure animé de bœufs au premier plan. Telles sont les principales œuvres des écoles flamande et hollandaise que possède le musée du Mans.

On sait combien sont rares, ailleurs qu'en Angleterre, les œuvres de l'*école anglaise*. Le Louvre n'en possède pas. Le musée de Montpellier, plus heureux peut en montrer une : c'est une figure d'étude pour le tableau de Samuel de Joshua Reynolds. Le musée du Mans en expose une autre, moins importante, mais encore fort curieuse, ne fût-ce qu'à cause de sa rareté : c'est un *Paysage* de Constable. Il représente à gauche un bouquet de sapins laissant entrevoir un château adossé à de grands arbres et que surmonte un clocher. A droite, un arbre à travers les branches duquel on aperçoit les grilles du château. Sur le gazon, des paons. Signé : *John Constable*, *P. Ara*, 1821. Le paysage est médiocre ; mais s'il ne donne qu'une très-vague idée de l'étonnant effet des belles compositions de cet artiste, il fait du moins comprendre ses procédés d'exécution. Ils étaient si nouveaux, si originaux, si inattendus, qu'ils impressionnèrent vivement, non-seulement ses compatriotes, habitués à la façon tempérée de Wilson, mais encore l'école française, agitée alors par les tressaillements de la rénovation romantique. Constable et son compatriote Bonnington ont exercé une influence occulte, mais très-sensible, sur toute une génération de nos artistes. Paul Huet, Clément Boulanger, Camille Roqueplan, Eugène Isabey se sont formés sur leurs enseignements, et en ont toujours gardé la trace dans leurs œuvres Eugène

Delacroix lui-même accueillit avec enthousiasme cette audace d'exécution, qui répondait si bien à son tempérament et à ses principes artistiques. L'on en retrouve la preuve dans beaucoup de ses aquarelles de 1825 à 1835. Le *Paysage* est daté de 1821. Trois ans plus tard, en 1824, Constable devenait un exposant du Salon de cette année; et l'on comprend quel dut être l'étonnement des spectateurs habitués aux Bidault ou aux Valenciennes, devant cette touche emportée, devant ces empâtements de couleurs qui se modèlent et s'accentuent si bien à trois pas. Et pourtant, pour qui n'a pas vu le *Paysage après l'orage* de la National Gallery, le *Paysage* du Mans est un tableau sage.

École française. — Les vingt-sept tableaux représentant des *Scènes du Roman comique* nous révèle le nom d'un artiste provincial de la fin du dix-septième siècle, complètement inconnu, et dont les œuvres justifieraient difficilement une grande notoriété. Il se nommait Coulom, et naquit au Mans. Ses œuvres n'ont pas, que je sache, quitté sa province. MM. de Chennevières et d'Espaulart sont, je crois, les seuls qui se soient occupés de Coulom. Voici comment le livret résume leurs travaux : « Cet artiste ne nous est « connu d'une façon authentique que par trois portraits et la suite « de tableaux du *Roman comique*, actuellement au musée du « Mans. De ces portraits, l'un, le plus ancien en date, (1697), « *Portrait de J.-B. Duprat*, appartient à M. le marquis Duprat, « et se trouve à son château de la Gidonnière, près la Chartre « (Sarthe); les deux autres datés de 1703, — *Portraits de* « *Grégoire Billard et de Renée Brochard, sa femme*, — appar- « tiennent à M. le marquis de Chennevières-Pointel, conservateur « du musée du Luxembourg, et se trouvent en son château de « Saint-Sentin, près Bellême. Derrière le portrait de J.-B. Duprat, « on lit l'inscription suivante : *Coulom. Cenomanensis pinxit.* « *May.* Il était donc manceau très-certainement. De plus, nous « apprenons par les registres de la paroisse de Saint-Benoît, au « Mans, qu'il se maria dans cette paroisse en 1696, et qu'il « exerçait la profession de peintre. C'est tout ce que nous savons « de sa vie privée. Dans le catalogue de la vente de Véron- « Duverger, faite en 1781, on trouve mentionné un tableau de la « *Matrone d'Éphèse.* Nous ignorons ce qu'il est devenu. Les « tableaux du *Roman comique* servaient d'ornement à un élégant

« pavillon du château de Vernie, qui, par la galerie de tableaux, « communiquait avec les grands appartements aujourd'hui dé- « truits; le pavillon existe encore ; les toiles en ont été enlevées « en 1793, mais la boiserie qui les encadrait ainsi que les légendes « explicatives sont conservées en grande partie. Ces tableaux ont « dû être faits de 1712 à 1716. » Le livret les juge avec une indulgence que je comprends, mais que je ne partage pas. Le dessin est incorrect, la touche lourde, dure, violente, extrêmement désagréable. La pièce qu'ils décoraient ne devait pas être agréable à habiter. Bref, on peut consentir à y voir de curieux spécimens de l'art manceau au commencement du dix-septième siècle; mais de bons spécimens, cela est impossible.

Je préfère et de beaucoup les copies faites par un autre artiste manceau de la même époque, Laumosnier, des deux tableaux du musée de Versailles : *Entrevue de l'île des Faisans*, *Cérémonie du mariage de Louis XIV*. Bien que ce ne soient que des copies, on y sent cependant un sentiment de l'art plus prononcé que dans les vingt-sept toiles de Coulom. Laumosnier eût évidemment fait, comme Mathieu Testelin, Houasse, Verdier ou Vivien, un excellent metteur en œuvre des cartons de Lebrun. C'est encore le livret qui donne encore les détails les plus circonstanciés que l'on possède sur lui.

« Le lieu et la date de naissance de cet artiste nous sont abso- « ment inconnus. Vers 1690, on le voit paraître comme attaché, « en qualité de peintre, au maréchal de Tessé. Après la mort de « celui-ci, arrivée au mois de mai 1725, on perd complétement sa « trace. Pendant ces trente-cinq années, il travailla continuelle- « ment pour la maison de Tessé, et il n'est point d'action impor- « tante de la vie du maréchal qui n'ait été illustrée par lui. Le « musée du Mans possède deux tableaux signés de lui et plusieurs « copies; mais la partie la plus considérable de son œuvre se « voit au château de la Rougère, près de Châteaugontier, chez « M. de Chavagnac, où se trouvent réunis la plupart des por- « traits et tableaux qui concernent les illustres familles de Tessé et « de Lavardin, et qui ont pu échapper aux malheurs de l'époque « révolutionnaire. »

Parmi les artistes plus connus, il faut signaler : *Sainte Irène enlevant les flèches des plaies du corps de saint Sébastien*, de Laurent de la Hyre; un bon *Portrait de femme*, de Grimou; le

Portrait de Mlle des Essarts, de la Comédie française, par Santerre; le *Lavement des pieds* de Carle Vanloo; et un joli *Paysage* de Lallemand, peintre lorrain, né à Nancy, vers 1750.

Enfin, dans les œuvres des artistes contemporains ou vivants, j'ai remarqué un *Paysage pastoral* de Marilhat, datant de 1837, et qui ne fait que faiblement pressentir tout ce que ce talent contenait d'original, de fin et de distingué : — *la Moisson* de Jobbé Duval, — et un *Paysage* de ce pauvre Desjobert, mort au moment où, après des luttes opiniâtres, après les plus rudes épreuves, il allait enfin récolter le prix de ses travaux et où la réputation commençait à couronner ses efforts. Je suis convaincu que si la Providence eût accordé seulement dix ans de plus à Desjobert, il fût devenu un des maîtres les plus incontestables du paysage français. A côté de Rousseau, de Corot, de Français, de Lambinet, il avait su trouver une manière parfaitement originale. Sa mort a laissé dans l'école un vide plus vite oublié que comblé. J'ajoute que ce n'est pas par le *Paysage* du musée du Mans qu'il faudrait juger Desjobert. Cette toile date de 1851, c'est-à-dire des années d'hésitation et de tâtonnement. Ce n'est que dix ans plus tard qu'il entra dans la pleine pessession de son talent. Ses belles œuvres datent de 1859, de 1861, de 1863. C'est au Luxembourg et chez Mme la princesse Mathilde qu'elles se trouvent.

Je n'ai plus qu'à citer un beau dessin de l'école siennoise, du commencement du seizième siècle, représentant, dit le livret, *l'empereur Constantin*. Ce dessin, acquis à la vente Fouret, à la plume, lavé de bistre, est attribué au Sodoma (Antonio Bazzi). Je ne suis pas assez familier avec les dessins de ce magnifique artiste, pour discuter cette attribution; mais je dois dire qu'en me reportant à ses peintures de l'académie de Sienne et de la Farnésine, elle m'a paru au moins plausible.

Enfin, on a placé sur une table, au milieu du musée, à la place d'honneur, le fameux émail champlevé de Henri Plantagenet. Cet émail est une des pièces les plus intéressantes dans l'histoire de l'émaillerie; elle est fréquemment invoquée dans les discussions qui s'élèvent à ce sujet; et son étude attire au Mans de nombreux pèlerins de l'archéologie. Gravé d'une façon très-grossière et très-infidèle dans Montfaucon, répété plus exactement dans les *Arts au moyen âge* de Dussomrard, décrit succinctement dans la *Notice des émaux* de M. Léon de Laborde, et plus nouvellement encore

dans les excellentes *Recherches sur la peinture en émail* de M. Labarte, cet émail mesure $0^{m}63$ en hauteur sur $0^{m}34$ de largeur. Il représente un guerrier debout, vêtu d'une tunique recouverte d'une cotte d'armes ; un manteau bleu clair comme la tunique descend sur les épaules. De la main droite il son épée ; de la gauche, son bouclier orné de léopards rampants ; son casque, pointu, est décoré d'un léopard. Fond vert et or reteinté dont les mailles sont remplies par une fleur alternativement blanche et bleue. Sur la bordure qui encadre la plaque, ces deux vers :

Ense tuo, princeps, predomine turba fugatur,
Eccle(s)iis que quies, pace vigente, datur.

Cet émail n'est pas intact : une partie du baudrier, du col, du bras droit et de la lame de l'épée manque. Mais, tout incomplet qu'il est, il mérite encore, et très-largement, la réputation dont il jouit parmi les archéologues.

Placée jadis sur un pilier de l'église de Saint-Julien, cette plaque n'est pas un portrait, mais un *ex-voto* dû à la reconnaissance de quelque famille ou de quelque confrérie enrichie par le prince angevin. M. Labarte démontre fort bien comment elle n'a jamais fait partie d'un tombeau, et n'est pas un fragment détaché. Il donne en outre les raisons très-spécieuses qui lui font croire qu'elle était destinée à perpétuer le souvenir, non pas de Geoffroi Plantagenet, mort en 1151, mais bien de son fils Henri Plantagenet, mari d'Éléonore d'Aquitaine et meurtrier de Thomas Becket. Henri mourut en 1189. Ce curieux échantillon de l'industrie limousine daterait donc au plus tôt des dernières années du douzième siècle, et fort probablement des premières du treizième. Je renvoie à l'ouvrage de M. Labarte les lecteurs curieux d'approfondir cette double question d'archéologie et d'histoire, et de faire plus ample connaissance avec le monument le plus intéressant du musée du Mans.

Février 1866.

Bibliographie. *Notice des tableaux composant le musée du Mans*, par C. Dugasseau. — Le Mans, 1864.

MUSÉE DE MARSEILLE [1]

Si la création du musée de Marseille ne remonte pas plus haut que ce siècle, il faut cependant constater que dès 1753 il se fondait dans cette ville une académie des baux-arts dont, en 1776, l'Aixois Dandré-Bardon était directeur, et le statuaire Verdiguier recteur. Cette académie paraît avoir fait des expositions annuelles. Du moins le *Mercure de France* nous donne-t-il le catalogue de deux de ces expositions pour 1756 et 1757. Il existait donc à Marseille lorsqu'elle était la seconde ville de Provence, un foyer artistique que la Révolution a étouffé comme elle a étouffé au profit de Paris toutes les institutions de province. La délicatesse de goût, l'éclat de l'art ont-ils gagné ou perdu à cette décentralisation? C'est une question que je ne me charge pas de résoudre.

La fondation du musée date du 14 fructidor an VIII. Marseille est comprise dans les quinze villes auxquelles l'arrêté de ce jour accorde des tableaux. Déjà un de ces Lenoir inconnus comme il en surgit à cette époque sur tous les points du territoire, M. Achard, avait réussi à sauver une certaine quantité d'objets d'art provenant des églises, des couvents, des châteaux abandonnés ou confisqués. Il déposa ces épaves dans le couvent des Bernardines désigné par le préfet d'alors, M. Charles Delacroix, le père d'Eugène Delacroix, pour former le musée de la ville. Un nouveau décret des consuls, du 30 thermidor an X, porta à quarante-quatre le nombre des tableaux destinés à Marseille. La ville avait été singulièrement favorisée, car dans le nombre figuraient les deux admirables *Pietà* de van Dyck et de Pérugin rentrées depuis 1815, l'une à Anvers l'autre à Pitti, d'où elles venaient et où elles font encore l'admiration des connaisseurs. Les archives du Louvre nous apprennent

1 Voir note M.

que le département des Bouches-du-Rhône eut à payer la somme de 3,255 francs pour frais de restauration et de rentoilage de ces quarante-quatre toiles. Cette somme fut soldée du 9 germinal au 20 thermidor an XII. A ces deux fonds, celui recueilli par Achard, celui envoyé par le gouvernement — vinrent s'adjoindre plus tard quelques toiles éparpillées dans les villes du département. Le musée était fondé. On en fit l'ouverture solennelle en septembre 1804.

Depuis lors, les dons du gouvernement, ceux des particuliers, les acquisitions faites par la ville, — notamment en 1851, la collection Bec — ont beaucoup augmenté le premier dépôt qui se montait en 1806 à 132 numéros. Le dernier catalogue (1851) comprenait 174 numéros outre les sculptures antiques. Depuis 1852, les envois du Gouvernement à la suite des expositions annuelles, ceux faits lors de l'acquisition du musée Campana, ont porté ce chiffre à plus de 200. Je ne parle toujours que des tableaux. Ce n'est pas le nombre qui manque. L'intérêt s'y trouve également.

Le musée occupe toujours son emplacement primitif dans le couvent des Bernardines, qui contient également la bibliothèque. Il est disposé dans la chapelle du couvent devenue trop étroite pour les contenir. Aussi a-t-on été obligé de suspendre des tableaux à des hauteurs où l'œil ne peut atteindre ou dans des bas côtés obscurs extrêmement étroits, et dont l'exiguïté est augmentée encore par des sarcophages antiques que l'on a dû y déposer faute de mieux. Marseille, qui, de toutes les villes de France est incomparablement celle où s'exécutent les plus utiles et les plus beaux travaux, a compris que ce local était indigne de sa nouvelle splendeur. Au bout d'un des principaux boulevards, dans un magnifique emplacement, sur une petite éminence entourée d'air, de lumière et de verdure, on construit un palais des Beaux-Arts qui contiendra le musée, la bibliothèque et les écoles professionnelles. Les travaux étaient en pleine activité au mois de septembre 1865, et il est facile de prédire que lorsqu'ils seront terminés (probablement en 1868), le musée de la ville sera logé de façon à faire envie aux premières villes de France.

La dernière édition du catalogue (celle de 1851) est épuisée. On attend, pour en publier une nouvelle, la réorganisation du musée dans son nouvel emplacement. A ce moment, on devra faire subir des modifications à cette édition pour la mettre au niveau de la

science et de la critique contemporaines. Celle de 1851, dont les exemplaires sont devenus rares, est très-insuffisante.

ÉCOLES ITALIENNES. — La première œuvre à signaler est le beau Perugin inscrit au livret de 1851 sous le titre de *Famille de la sainte Vierge*. C'est le plus important et le plus beau tableau du musée; il mérite que l'on s'y arrête quelque temps. Sous un portique cintré, au milieu de la composition, assise sur un trône à baldaquin, la Vierge est vue de face, tenant le Nino dans ses bras. Derrière elle *sainte Anne*, dont on ne voit que le buste, est debout, tenant ses deux mains appuyées sur les épaules de la Vierge, absolument comme dans la *Madone du Baldaquin*, de Raphaël, à Pitti. Aux pieds de la Vierge, assis sur les marches du trône, *saint Simon* et *saint Thadée*, nus. A gauche du trône, *sainte Marie Cléofas*, tenant dans ses bras *saint Jacques le Mineur*, Derrière elle, *saint Joseph*. A leurs pieds, *saint Just*. A droite, *sainte Marie Salomé*, tenant dans ses bras *saint Jean*. Derrière elle, *saint Joachim*. A leurs pieds, *saint Jacques le Majeur*. Personnages un peu moins grands que nature. Tous les saints ont leurs noms écrits en lettres d'or dans leur nimbes. Fond de paysage. Sur la plinthe inférieure du trône, cette précieuse signature en lettres romaines : *Petrvs de Chastro plebis pinxit*. Tout le monde sait que Pierre Vanucci naquit à Castello della Piere, près de Pérouse, en 1446. Ce tableau n'a probablement pas été terminé. Dans beaucoup d'endroits, on distingue encore les lignes noires des contours que la couleur n'a pas recouvert. Quelques-uns des personnages, *saint Juste, saint Thadée*, entre autres, ne sont que préparés. Il a, en outre, été médiocrement restauré. Il est disposé sur six panneaux de bois, en longueur, qui commencent à se disjoindre. Tel qu'il est, il aurait besoin d'une restauration, mais d'une restauration dirigée par un praticien discret qui ferait disparaître tous les anciens repeints et se contenterait de boucher les écailles sans balafrer de couleurs ce qui n'en n'a pas besoin. Si cet habile homme ne se rencontre pas, il est préférable de laisser le tableau dans son état actuel. Les peintures sont comme les hommes; il vaut mieux les laisser mourir que les tuer.

Vasari, si explicite sur Pérugin, et les annotateurs de la nouvelle édition de Florence ne parlent pas de la *Famille de la Vierge*. Les *Lettere Perugine*, d'Annibal Manotti, la *Vita et Memorie de*

Pietro Perugino, d'Orsini, sont également muets. La première indication que j'aie rencontrée se trouve dans le *Guide de Pérouse de Costantini* (Pérouse, 1784, page 47). Il était, à cette époque, placé dans l'église de Santa Maria de Fossi, dans la seconde chapelle, à main droite, en entrant. La *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie* (Paris, an VII) traduit mot pour mot le passage de Costantini; mais elle se trompe, quand elle indique le tableau comme figurant dans la chapelle de l'hôpital. Cette erreur a été reproduite par l'inventaire du Louvre. La prochaine édition du catalogue fera bien de ne pas la perpétuer.

Il est assez délicat de lui assigner une date. Au style des figures, à la flexion des membres, à la facilité des attitudes ; on peut cependant, présumer qu'il a dû être exécuté vers 1498, lors du second séjour de Pérugin à Pérouse, à peu près à la même époque que le beau *Sposalitzio* de Caen. C'est le plus beau moment du Pérugin.

Le passage suivant, de Passavant, dans la vie de Raphaël (t. 1, page 50), donne à ce tableau un intérêt sur lequel je n'ai pas besoin d'insister :

« On peut désigner comme un des premiers ouvrages de « Raphaël, dans l'école de Pérugin, l'*Enfant Jésus caressant le* « *petit saint Jean-Baptiste*, composition extraite d'une composi- « tion plus grande, représentant la *Famille de sainte Anne*, que « son maître peignit pour un autel de l'église Santa Maria de « Fossi, à Pérouse. Le tableau du Pérugin, actuellement au musée « de Marseille, montre la Vierge assise sur les genoux de sainte « Anne, entourée des saints Joseph et Joachim, des saints Cléophas « et Salomé, et de six enfants de la sainte famille. La belle « esquisse originale du *Pérugin pour ses Enfants*, dessinée soi- « gneusement à la plume, se trouve dans la collection de dessins « de Florence. La petite copie partielle, où Raphaël imita parfai- « tement le style péruginesque, est peinte à la détrempe sur fond « d'or, sans doute comme exercice de pinceau. On la voit aujour- « d'hui dans la sacristie de l'église San Pietro Maggiore, à « Pérouse. »

Une *Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean*, vue de profil, à mi-corps, dans une manière intermédiaire entre Sandro Boticelli et Ghirlandajo, provient de la collection Campana. Elle porte le numéro 231 dans le catalogue de M. Charles Clément.

Elle s'écaille de tous côtés. C'est fâcheux, car si ce n'est pas un original, c'est certainement un bon tableau d'école.

Les *Trois hommes à cheval* sont attribués par le livret, qui répète l'inventaire du Louvre, au plus illustre élève de Raphaël, à Jules Romain. Le grand style, le dessin âpre et plein de noblesse de ce tableau, justifie cette attribution. Le nom de Jules Romain est le premier qui s'offre à l'esprit, et ûn examen attentif ne détruit pas cette première impression. Ces *Trois hommes à cheval* doivent être un morceau coupé dans quelque *Triomphe*, comme Jules Romain en a tant fait pour les métiers de haute lisse d'Arras et de Bruxelles. Ils proviennent du cabinet du roi. Le catalogue Lépicié les enregistre déjà avec leur dimension actuelle en 1752, (tom. 1, page 116). Ils avaient successivement passé par les collections des ducs de Mantoue pour qui ils furent peints, Charles Ier, Jabach et Mazarin qui les donna au roi de France.

Le *Tableau votif* de Lavinia Fontana faisait partie de la collection Campana. Il porte, dans le catalogue Charles Clément, le numéro 559. En haut, sur des nuages, la Vierge dans une gloire est intercédée, à droite, par sainte Agnès avec l'agneau, à gauche par sainte Hélène avec la croix et la couronne. En bas, à gauche, un jeune saint, en armure, le pied droit appuyé sur la tête d'un chien, tient dans la main droite une clef et dans la gauche une palme. Deux jeunes garçons élèvent les mains vers lui. Il touche la tête du premier de la clef qu'il a dans la main. A droite, un évêque mitré, vêtu des ornements sacerdotaux verse de l'huile sur la tête de deux jeunes filles agenouillées. Figures grandes comme nature. Signé : *Lavinia Fon (tana de) Z pi (nxit), 1591.*

Amorini dans sa *Vie de Lavinia Fontana* (t. 2, page 89, édit. de 1842) donne sur ce tableau les renseignements suivants : « Mais « un seul des tableaux que l'on voit dans la collection Hercolani « aurait pu lui donner de la célébrité. Il représente la sainte « Vierge dans une gloire d'anges. D'un côté saint Donnino, abbé, « consacrant deux enfants ; de l'autre saint Pierre Chrysologue en « beau costume épiscopal versant de l'eau d'une patène sur deux « jeunes filles agenouillées. Au-dessous est écrit : *Lavinia Fon-* « *tana de Zappis fecit 1591.* » C'est peut être un tableau curieux, mais certainement un tableau médiocre.

C'est également de la collection Campana (n° 553 du catalogue Charles Clément) que vient le *Portrait d'homme vêtu de noir* de

Passarotti. Le personnage est vu à mi-corps, de grandeur naturelle, la main droite appuyée sur la hanche, tenant de la gauche un papier sur lequel on lit : *MDLXVI. Ætatis suœ XXXI, die decimo Januarii, Bartholomeus Passerottus faciebat. Bolognœ.* Peinture habile et froide qui rappelle vaguement la manière du Bronzino.

C'est sous cette dénomination de *manière du Bronzino* bien plutôt que sous celle de Holbein avec laquelle il n'offre aucun rapport, que je désignerais le *Portrait d'homme* portant au catalogue de 1851 le numéro 125.

Ce catalogue commet une autre erreur (qu'il ne fait d'ailleurs que répéter d'après l'inventaire du Louvre) quand il attribue à Annibal Carrache la *Noce de Village.* La désignation *École du Bassan* lui conviendrait mieux. C'est un tableau curieux et pas mauvais pour ceux qui aiment ce genre de peinture.

L'attribution de *la Charité* à l'école de Venise est juste; mais c'est l'école de Venise du dix-huitième siècle. J'y vois la main de quelque Sébastien Rizzi ou Piazetta.

Nous terminerons cet examen des écoles d'Italie en mentionnant une fort belle copie du *Mercure* de la Farnésine, par M. Ingres, de la grandeur d'exécution. On connaît le respect enthousiaste qu'a toujours professé le patriarche de notre école pour le peintre d'Urbin. Il est donc superflu d'insister sur le talent, la scrupuleuse exactitude avec lesquels sont rendus le style, la grandeur, la force élégante et simple de l'original. Le *Mercure* de Marseille ne figurait pas dans les œuvres exposées par M. Ingres en 1855.

École Flamande. — Passons rapidement devant le joli mais bien peu important *Paysage* de Breughel au fond duquel on aperçoit la cathédrale d'Anvers; et arrivons aux toiles attribuées à Rubens. Elles sont au nombre de trois : la *Chasse au sanglier, le Prince d'Orange et sa famille*, la *Flagellation.*

La *Chasse au sanglier* est la seule qui soit digne de cette attribution et qui la mérite. Au milieu d'un hallier embarrassé de racines et de branchages, un sanglier bondit à travers des troncs d'arbre. A gauche un groupe de piqueurs attaque la bête à coups d'épieux. L'un d'eux est renversé. Au milieu pendus aux flancs du sanglier, à droite s'élançant sur lui, une meute de chiens hérissés, aboyant, mordant à pleine gueule, bousculés sur le dos les quatre

fers en l'air et laissant leurs entrailles s'échapper par de larges blessures. A droite encore, mais sur un plan plus éloigné, quatre personnages contemplent la scène. On remarque parmi eux une belle jeune femme rose, fraîche, portant sur l'oreille un chapeau noir où se balance une plume blanche; poitrine découverte. Cette tranquille apparition au milieu de ce tumulte produit un effet des plus singuliers qui n'a rien de désagréable. Au centre du tableau faisant pyramide et se découpant sur le ciel, le seigneur à cheval se préparant à percer la bête de son épée. C'est un magnifique panneau de chasse, comparable aux plus beaux de Dresde et de Munich, et qui joint à ce mérite celui d'une remarquable conservation. Mais tout beau qu'il soit il me paraît impossible de l'attribuer à Rubens seul. On reconnaît sa touche dans les figures; mais celle de Sneyders se fait sentir dans les animaux. L'inventaire du Louvre l'indique comme figurant à Munich avant la Révolution. M. van Hasselt (*Catalogue de l'œuvre de Rubens*) l'enregistre de cette façon : « Numéro 1283, *Chasse au sanglier.* Les figures par Rubens, les « animaux par Sneyders, le passage par Wildens. Parut en 1758 « dans la collection de M. P.-J. Snayers, à Bruxelles. »

La *Flagellation*, que l'inventaire du Louvre toujours si éclairé et si réservé se contente d'inscrire comme d'*après Rubens*, est en effet une copie du magnifique tableau que l'on voit encore dans l'église de Saint-Paul (anciennement les Dominicains) d'Anvers. Il a été gravé par Paul Pontius. Le prochain catalogue devra imiter la réserve de l'inventaire du Louvre.

J'en dirai autant du *Prince d'Orange et de sa famille.* Le catalogue de 1851 le désigne, je ne sais pourquoi, sous ce titre, et l'attribue sans hésiter à Rubens; quand l'inventaire se contentait de s'inscrire comme *École de Rubens. Généalogie.* Il est en effet fort douteux que les deux personnages soient des princes de la maison d'Orange, et il est évident que Rubens n'a jamais donné un seul coup de brosse à ce tableau. Les personnages sont grands comme nature. Au centre deux époux : la femme en habit d'apparat assise sur une espèce de trône, le prince costumé en romain Louis XIV, perruque, cuirasse, jambes nues. Il tient de la main droite une massue avec laquelle il a terrassé l'hydre de la guerre étendue à ses pieds. A gauche, deux jeunes enfants. Des amours voltigent çà et là. La composition est enveloppée par un encadrement factice sur lequel se détachent cinquante médaillons d'ancêtres portant des

noms flamands, frisons ou allemands. Des deux médaillons de Marie et Louis de Berlemont descend une guirlande de fleurs qui va passer dans les mains des deux époux et finit autour de leurs enfants. Les nobiliaires des Pays-Bas font mention d'une Marie de Berlemont qui, veuve en 1613 d'Antoine de Lalaing, épousa en 1621 en secondes noces Louis comte d'Egmont mort en 1654. Sont-ce les deux personnages représentés dans les médaillons, et dans ce cas quels ont été leurs enfants? C'est ce que ces nobiliaires ne m'ont point appris.

Il paraît encore moins possible d'attribuer ce tableau au grand peintre d'Anvers. Cette couleur rousse et plombée, cette touche pénible et *qui tache* sont l'antipode des qualités de transparence et d'éclat, de cette adresse sans effort et toujours facile qui semblent avoir été l'apanage de Rubens et de Velasquez. Sans prétendre proposer une attribution, il me semble que les œuvres connues de Déodat Dalmont ou de Boeryermans, — deux élèves de Rubens, — sont encore celles qui se rapprochent le plus du tableau de Marseille. Je souhaite que le prochain catalogue soit mieux renseigné et plus affirmatif.

Le Sneyders : *Une grande table chargée de gibier, de poissons, de venaison, de légumes et de fruits*, tout beau qu'il soit, ne gagne pas à être comparé avec la *Chasse au sanglier*. Dans le premier, Sneyders était abandonné à lui-même; dans le second, il avait Rubens à côté de lui. Tel qu'il est, c'est encore un fort bon tableau de salle à manger, et qui ferait un beau pendant à celui du musée de Caen.

L'Homme entre le vice et la vertu, par Gaspard de Crayer, froide et habile imitation de Rubens, qui a répété plusieurs fois ce sujet. L'inventaire du Louvre le signale comme venant de Belgique.

La Pêche miraculeuse, de Jordaens, faisait partie, avant la Révolution, du cabinet du roi. Florent le Comte, Bailly, Durameau la signalent tour à tour dans leurs inventaires. Malgré cette respectable tradition, je doute fort que ce soit un original. J'y verrais une copie exacte de couleur, mais inexpérimentée de touche.

L'*Apothéose de la Madeleine*, de Philippe de Champaigne, est indiquée sur l'inventaire du Louvre comme provenant d'une église de Paris. Guillet de Saint-Georges, dans sa *Biographie de Philippe Champaigne*, dit « qu'il fit à Paris, dans le monastère du Val-de-

« Grâce, outre plusieurs tableaux, un tableau représentant la *Ma-*
« *deleine aux pieds du Sauveur.* Il fit encore, ajoute-t-il, pour le « même monastère, *plusieurs tableaux*, distribués en différents « endroits. » Je m'imagine que l'*Apothéose de la Madeleine* est comprise dans cette dernière indication. La toile était octogone. Les coins ont été rapportés pour en faire un tableau carré.

Philippe de Champaigne a fait au moins cinq *Assomption.* L'une d'elles, celle de la chapelle Tubeuf à l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, est au musée de Cherbourg. Quant à l'*Assomption* du musée de Marseille, je crois que c'est celle indiquée par Guillet de Saint-George comme placée à Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce sont deux tableaux de praticien, sans défauts saillants, peu faits pour donner une haute idée de l'originalité de Philippe de Champaigne, qui cependant a été quelquefois un peintre original.

La *Lapidation de saint Étienne*, de son neveu et collaborateur Jean-Baptiste de Champaigne, est une grande toile tapageuse et violente, comme on est peu habitué à en rencontrer dans l'œuvre de cet artiste. Elle fut offerte à l'église Notre-Dame de Paris le 1er mai 1667 par Daniel de Clèves et Josep Buteau, orfévres. Guillet de Saint-Georges lui consacre le passage suivant : « En 1667, il « fit le tableau du *May de Notre-Dame*, et y représenta saint Paul « qui est lapidé par les Juifs d'Antioche et d'Icone, selon le qua-« torzième chapitre des *Actes des Apôtres.* » Le musée de Nancy possède l'esquisse de ce tableau. Il a été gravé par Cochin le père.

L'*Adoration des bergers* de van Mol exécutée dans le sentiment des Carrache est signée : *Van Mol fecit A 1642.* C'est un médiocre tableau. Bien que né à Anvers, van Mol avait été reçu de l'Académie le 1er février 1648, et mourut à Paris le 8 avril 1650. A proprement parler c'est un peintre français né par hasard dans les Flandres comme les deux Champaigne.

Dans l'*école hollandaise* il n'y a guère à citer qu'un *Philosophe lisant* attribué à Schalken. Ce philosophe a l'air d'une femme. Bon tableau dans un genre qu'il est permis de ne pas aimer.

École française.— « Lesueur fit encore pour le séminaire de saint « Sulpice, dit Guillet de Saint-Georges, une *Présentation au Tem-* « *ple de Notre-Seigneur.* » Ce tableau est au musée de Marseille. Lesueur est justement considéré comme le premier et le plus grand peintre de l'école française, mais la *Présentation* me paraît

bien médiocre pour lui. C'est peut-être sa manière, mais j'ai bien de la peine à y retrouver son exécution. Je soupçonne que son beau-frère Goussey y a eu au moins autant de part que lui.

Quant à *Jésus chez Marthe et Marie*, c'est une copie de l'admirable tableau qui, après avoir passé par la galerie Fesch, fait aujourd'hui l'ornement de la Pinacothèque de Munich. Le livret de 1851 copiant l'inventaire du Louvre, l'indique comme étant placé avant la Révolution à Saint-Germain-l'Auxerrois. L'indication est exacte, seulement ce n'était plus l'original qui occupait cette place. Le passage suivant de Guillet de Saint-Georges ne laisse pas de doute à cet égard. « On voit aussi de sa main, dans « l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à l'autel d'une des cha- « pelles qui sont au-dessous de l'autel de la paroisse, un tableau « représentant le *Martyre de saint Laurent* (aujourd'hui au Louvre) ; « et dans une autre chapelle de la nef, directement parallèle à « celle-là, il a fait un autre tableau représentant le Sauveur qui, « étant arrivé à Béthanie et *reçu dans la maison de Marthe*, « écoute les plaintes qu'elle lui fait de ce que sa sœur Madeleine « demeure assise et oisive aux pieds du Sauveur et la laisse servir « toute seule sans lui aider. Ces deux tableaux sont à présent chez « M. le chancelier Pontchartrain, lequel *en a fait faire deux copies*, « *lesquelles sont en place des originaux*, l'une derrière l'œuvre « et l'autre proche de la chapelle de la paroisse. »

Une liseuse vue de dos, à mi-corps, tête nue, robe bleue, est attribuée à François Detroy. Je crois qu'elle appartient plus légitimement au fils de François, Jean-François, né en 1679, mort en 1752.

L'agréable et facile esquisse de plafond : *le Char du soleil*, est justement inscrite sous la dénomination d'*Auteur inconnu*. Le nom de Lemoyne est celui qui se présente le plus naturellement à l'esprit. En 1720, lorsque Pellegrini eut été chargé de peindre le plafond de la Banque royale, Lemoyne, voulant prouver qu'il était aussi apte que cet étranger aux grandes machines, fit une esquisse gravée depuis par Silvestre. *Le Char du soleil* faisait-il partie de cette esquisse ? Je l'ignore.

L'attribution à Raoux d'*une jeune fille écrivant* est exacte. C'est une de ces figures minaudières, maniérées et d'une très-bonne couleur, comme Raoux en a beaucoup fait. Il eût été intéressant de connaître la filiation de celle-ci. Elle doit provenir de quelque hôtel particulier de Marseille.

L'existence d'Étienne Parrocel avait été plusieurs fois et sérieusement contestée. Le tableau du musée, *Saint François Regis implorant l'assistance de Dieu pour obtenir la cessation de la peste*, confirme cette existence de la façon la plus irréfragable. Il est signé : *Stephanus Parrocel pinxit Romæ 1739.* Cet Étienne, fils d'Ignace Jacques, naquit à Avignon le 7 janvier 1696, et mourut postérieurement à 1744. Il passa la plus grande partie de sa vie en Italie et à Rome ce qui lui a fait donner le surnom de Romain. Le tableau du maître-autel de Saint-Louis des Français, à Rome, est de lui. Tous ces détails et bien d'autres ont été donnés par un descendant du Parrocel, M. Étienne Parrocel, qui a publié à Marseille, en 1861, une curieuse biographie de tous les membres de sa famille. Si le *Saint François Regis* ne fait pas preuve d'un bien grand talent, c'est du moins un document intéressant ; et sous ce rapport il n'est point à dédaigner.

Le *Martyre de saint Étienne*, de Pierre, composition plus que médiocre, figurait avant la Révolution à Saint-Étienne-du-Mont. Elle est signée *Pierre, 1745.* Je ne la cite que pour la date.

Suivant le livret de 1851, le *Portrait de Femme*, de Nattier, représenterait Mme de Pompadour sous la figure de l'Aurore. Ce portrait ne rappelle pas le visage de cette favorite, et les recherches confirment cette hésitation. La fille de Nattier, Mme Tocqué, n'en parle pas dans la vie de son père. Cependant, elle cite la plupart des portraits peints par Nattier, et n'eût pas manqué de parler de celui de Mme de Pompadour. Je ne vois qu'un seul portrait pouvant se rapporter à celui-ci, c'est celui de Mme de Châteauroux, que l'artiste peignit sous l'allégorie du *Point du Jour*, dit Mme Tocqué. L'*Inventaire du Louvre* se contente de l'indication vague : *Portrait de femme.* Il me semble prudent de s'en tenir là.

Le gendre de Nattier, Tocqué, a laissé un chef-d'œuvre dans le *Portrait de M. de Saint-Florentin.* Le célèbre ministre est vu à mi-jambes, de grandeur naturelle, assis devant son bureau. Il tient uue lettre de la main droite ; la tête de face. L'habileté avec laquelle Tocqué rendait l'éclat de la vie, le grenu des ors et le chatoyement des satins, est connue ; mais jamais, même dans portrait de Marie Leczinska, du Louvre, cette habileté n'a obtenu un pareil résultat. Je ne crois pas que l'on puisse pousser plus loin l'exécution que dans l'habit de velours gris-violet, passe-

menté d'or que porte le ministre. « C'est d'après ce tableau, dit « le catalogue, que la ville de Marseille fit graver par Wille la « fameuse estampe qu'elle dédia à ce ministre, son bienfaiteur. » Les *Mémoires de Wille*, publiés par M. Duplessis, ne mentionnent pas cette gravure.

Les deux tableaux de Vien : la *Piscine de Siloë* et *Jésus-Christ et le centenier*, n'offrent d'autre intérêt que d'avoir fait partie, avant la Révolution, de la décoration de l'église Saint-Féréol à Marseille. Ce sont deux minces compositions. Peut-être faisaient-elles un certain effet, mises en place ; mais étudiées de près, elles perdent toute valeur.

Le livret désigne le portrait d'homme avec deux enfants de Drouais, comme un *Portrait d'ancien magistrat*. J'y verrais plutôt quelque fermier général. Mais peu importe. C'est une bonne peinture de cet artiste vers 1760.

Un peintre inconnu, Wallaert, sur lequel le livret de 1851 ne donne pas d'autre indication que celle-ci : « Mort à Toulouse », ce qui est trop peu, est représenté par une *Marine*, assez agréable imitation de Vernet, signée *P. Vallaert, 1784*. On ne possède pas de documents sur ce Wallaert, que je m'accuse d'avoir quelquefois confondu avec Volaire, le rapin de Vernet. Son nom se trouve au bas de quelques gravures d'après Joseph Vernet, dans le *Musée Français*. Le catalogue de la vente Brun Nurgard (1814) le dit né à Lille, et la forme tudesque de son nom donnerait du poids à cette assertion. En 1792, il habitait Toulouse où le peintre bordelais, Jean Briant, avec lequel il était intimement lié, vint le rejoindre.

La Provence, comme la plupart de nos anciennes provinces, a possédé avant la Révolution une école particulière dont les caractères généraux tranchent avec ceux des autres écoles et se reconnaissent facilement. Il faut bien dire que l'exagération du dessin et de la couleur est un de ces caractères. Elle semble s'être formée d'un mélange de l'école génoise et de l'école napolitaine. Le musée de Marseille possède de la plupart des artistes provencaux, des toiles qui permettent de juger de leur manière et en donnent une juste idée. Cette idée, selon moi, ne leur est pas favorable. Finsonius, Daret, Reynaud Levieux, Laurent Fauchier, Louis Pinson, Michel Serre, Dandré Bardon, étaient incontestablement d'habiles praticiens, des exécutants expéditifs et quelquefois amusants ; mais des artistes dans l'acception sévère ou charmante, originale ou

élevée de ce mot, il me paraît bien difficile de leur reconnaître ce titre. M. de Chennevières, qui a longtemps habité la Provence, et qui a étudié leurs œuvres les plus inconnues, leur a consacré de longues et intéressantes pages dans ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France.* En réunissant leurs œuvres dans un même examen, nous ne prendrons pas d'autre guide que cet excellent livre.

La *Magdeleine mourante*, de Finsonius, le chef et le père de l'école provençale, est faible. Elle ne peut être comparée en aucune manière à la *Lapidation de Saint-Étienne*, de Saint-Trophime d'Arles, qui passe justement pour son chef-d'œuvre. M. de Chennevières la croit exécutée vers 1615. Le livret de 1851 ne donne aucun renseignement sur Finsonius. Il naquit à Bruges (plusieurs de ses tableaux sont signés *Belga Brugensis*), vers 1580, et mourut à Arles, en 1632, en se baignant dans le Rhône, après avoir peuplé la Provence de productions dont la plupart s'y retrouvent encore.

Même silence sur un imitateur de Finsonius, Laurent Fauchier, dont le musée possède un *Portrait d'abbé.* Ce silence se comprend d'autant moins que Fauchié est né, a vécu et travaillé uniquement en Provence, soit à Aix, soit au château de Grignan, soit à Marseille. Ce n'était pas, il est vrai, un artiste d'un grand talent; mais il n'était pas tellement médiocre, cependant, qu'il ne mérite pas quelques lignes biographiques, surtout dans un catalogue marseillais. Né à Brignols, en 1631, il copia très-jeune les ouvrages de Finsonius, et reçut les conseils de Mignard, quand celui-ci, à son retour d'Italie, en 1657, s'arrêta chez son frère, à Avignon. Fauchier avait peint pour le parlement d'Aix un nombre considérable de portraits des premiers présidents. Ils furent détruits en 1792. Il n'existait plus en 1669, si la tradition est exacte qui le fait mourir en peignant pour Vendôme, duc de Mercœur, le mari de Laure Mancini, décédé en 1669 ; la maîtresse de ce prince, la belle Canet. Le rédacteur du prochain livret trouvera tous ces détails et bien d'autres dans la biographie spéciale que M. Porte d'Aix a consacrée à Laurent Fauchier.

Le *Portrait d'un ancien président en robe rouge*, de Jean Daret, est la meilleure de toutes les œuvres provençales exposées au musée. M. de Chennevières nous a appris que Jean Daret naquit à Bruxelles en 1613, revint d'Italie en Provence en 1638, épousa à Aix, le 3 décembre 1639, Madeleine Cabassol, et une fois marié se

fixa dans cette ville qu'il ne quitta plus pendant trente ans et où il mourut le 2 septembre 1668.

Les trois tableaux du sculpteur Puget, le *Sauveur du monde*, le *Baptême de Clovis*, le *Baptême de Constantin*, ne font pas regretter que l'artiste ait cédé aux instances de la médecine, lui conseillant en 1656 d'abandonner la peinture. Ils ne dénotent ni comme composition, ni comme effet, ni comme couleur, ni comme dessin, un penchant bien arrêté pour la peinture. Ils rappellent le genre maniéré de Pietre de Cortone, avec moins d'élégance et une touche bien moins habile. Ce n'est pas, du reste, au musée de Marseille que l'on peut juger l'auteur de l'*Andromède* et de l'*Hercule gaulois*. Pour se rendre compte des facultés de cette nature surabondante, outrée, nullement simple, mais foncièrement originale et qui ressemble beaucoup plus au Bernin qu'à Michel-Ange, il faut aller visiter ses sculptures de l'hôtel de ville et son bas-relief de la *Peste de Milan* qui décore aujourd'hui le fond de la salle de la Santé. C'est là qu'est le véritable Puget, pétrissant la pierre des cartouches comme de la cire, ou chiffonnant le marbre des bas-reliefs comme de la soie. Tout en professant pour le Puget l'estime que mérite son incontestable talent, j'avoue cependant ne pas partager l'admiration dont il est l'objet depuis quelques années. C'est son genre de talent pour lequel je n'ai aucune sympathie. Il me paraît beaucoup moins correct, beaucoup plus maniéré que les autres sculpteurs ses contemporains. Ce que je préfère encore de lui (si toutefois ils ne sont pas de Girardon), ce sont les *Tritons* de la galère royale que possède le Louvre. Ses œuvres les plus vantées : le *Milon de Crotone*, l'*Andromède*, l'*Hercule gaulois*, avec leurs lignes tourmentées, leur musculature exagéré, leurs étoffes cassées comme du papier, se rapprochent beaucoup plus de l'affeterie du dix-huitième siècle que de la majesté et de l'élégance du dix-septième. Ces défauts sont, il est vrai, effacés par un grand mérite : celui de l'originalité. Les œuvres du Puget sont reconnaissables entre mille ; elles sont pétries avec une facilité, une fougue dont l'artiste se rendait parfaitement compte quand il disait : « Le marbre tremble devant moi. »

La sainte Vierge visitant sainte Élisabeth, de son fils François (et non pas Pierre comme le prétend le livret) rappelle *le Concert* du musée du Louvre. En examinant ces deux toiles on acquiert la conviction que les facultés pittoresques étaient développées au

moins autant chez le fils que chez le père. François Puget avait étudié la peinture chez son compatriote Laurent Fauchier.

C'est encore à M. de Chennevières que j'aurai recours pour apprécier l'œuvre d'un autre artiste provençal, Michel Serre, représenté au musée par vingt-cinq tableaux dont quatorze consacrés à la vie de saint François d'Assises. « Manière génoise, dit-il, peinture à « grandes oppositions de lumière et d'ombres, mais sans grand « style (sans aucune idée de style, aurait pu dire M. de Chennevières) « vif sentiment de réalisme, fougue d'invention et fermeté de « coloris. Michel Serre a été l'un des derniers tempéraments bien « organisés d'artiste qu'ait vu naître l'Espagne. »

D'une famille provençale, Michel Serre, j'aurais dû le dire plus haut, était né en Espagne. Quant aux deux tableaux : *Vue du cours* et *Vue de l'hôtel de ville,* ce sont des scènes de la peste de Marseille de 1720, scènes auxquelles Serre, bien qu'âgé de soixante-deux ans, prit une part des plus héroïques et des plus glorieuses. « Serre, dit Nogaret dans ses *Anecdotes sur les beaux-* « *arts*, en parlant de ces deux tableaux, les envoya par son fils « dans la capitale, et le chargea de les vendre soit au duc de Bour- « bon, soit au régent. Le jeune homme, au lieu d'obéir à son père, « prit le parti de les montrer pour de l'argent à la foire Saint- « Germain. » Je crois, mais je n'affirme pas, que le livret est encore dans l'erreur, quand il dit que le burin de Rigaud a transmis ces deux tableaux à la postérité. Autant que je me les rappelle, les gravures de Jean Rigaud sont deux compositions différentes appartenant en propre à ce graveur.

Le dernier des peintres provençaux de quelque talent, Dandré Bardon, le fondateur de l'académie de Marseille, a, au musée, un excellent *Jésus en croix* dont la tête et le torse sont dignes de van Dyck. Ce tableau, qui ornait autrefois la grande salle du palais de justice de Marseille, doit dater de 1736, époque du retour de l'artiste en Provence. Mariette qui consacre une notice à Dandré Bardon, dit qu'il succéda à Michel Serre dans la place de contrôleur des peintures des vaisseaux et galères du roi. Dandré Bardon a joui pendant sa vie d'une réputation que la postérité eût confirmée avec joie si toutes ses œuvres eussent ressemblé au *Christ en croix.*

Parmi les œuvres des artistes contemporains, nous avons retrouvé le tableau de Mallet : *La nature et l'honneur* (Salon de 1819),

peinture finie et léchée, mélange de Vestier et de Revoil, et une bonne copie du *Portrait de Louis XVIII* peint par Gérard. Le tableau de la *Vierge consolatrice* de Papety, qu'il peignit pour sa ville natale, souffrant déjà de la maladie qui devait l'emporter, est une œuvre médiocre où l'on sent que le talent de cet artiste n'était pas à son aise. Il existe une eau-forte de ce tableau par M. Edmond Hédonin. Puis viennent dans les œuvres des artistes vivants : la *Mort de Turenne*, par Philippoteaux (Salon de 1838) ; la *Bataille de Châlons,* Debon (Salon de 1838) ; un joli *Paysage* de Lavieille ; le *Tombeau du Christ*, par Hamon (Salon de 1848). Enfin des animaux pleins d'originalité et de caractère par l'ancien conservateur du musée, M. Émile Loubon.

Juillet 1866.

Bibliographie. *Catalogue des tableaux qui composent le muséum de Marseille,* sous la direction de M. Goubaud, an 1806.

Notice des tableaux et monuments antiques du Musée de Marseille. — Se vend chez le concierge. 1827.

Notice des tableaux et monuments antiques exposés dans le musée de Marseille. — Marseille, Jules Barile, 1851.

MUSÉE DE METZ

Par son passé comme par son présent, Metz est une ville entièrement militaire, ayant en médiocre estime les arts. L'on s'en aperçoit à son musée. Je ne connais de comparable à cet abandon que celui du musée de Strasbourg. Je n'en accuse personne. Le conseil municipal et le conseil général font, m'a-t-on assuré, leur possible pour augmenter les collections. Mais cette bonne volonté n'est encore parvenue ni à doter la ville — dont cependant une école artistique porte le nom — d'un musée convenable, ni à faire que celui qui existe soit convenablement entretenu. Personne à Metz ne paraît s'en plaindre; tout est donc pour le mieux.

Avant 1841, les tableaux étaient éparpillés dans divers monuments publics. A cette époque, ils furent placés au premier étage d'un ancien couvent, dont la chapelle a formé la bibliothèque publique. Cette salle fut ouverte en 1841. Elle contenait alors une cinquantaine de toiles environ. En 1846, on en acquit un pareil nombre d'un vieil artiste messin, nommé Naud, ce qui, avec les dons du gouvernement et ceux des particuliers, porta le total au chiffre de 160, donné par le catalogue de 1859. L'acquisition fut faite moyennant une rente viagère de 2,000 fr., qui ne fut payée au pauvre peintre que pendant dix-huit mois. Il mourut en 1848.

Là se bornent tous mes renseignements sur l'origine de ce musée. Le petit catalogue de 1859, dont le concierge vend régulièrement *le dernier exemplaire qui reste*, ne contient pas un mot relatif à l'historique de la collection. C'est un inventaire très-insuffisant. La description des œuvres intéressantes sera également très-courte.

Dans les écoles italiennes, je ne vois à citer qu'une *Tête d'homme* attribuée au Titien, et qui m'a paru se rapprocher de la manière du Bronzino.

Une Bouquetière, attribuée à Murillo, peut donner matière à discussion. Elle est de grandeur naturelle, vue à mi-jambes, assise, de face. Elle porte des fleurs dans une cape brune posée sur l'épaule, retombant le long du corsage et venant former tablier par devant. Un linge enroulé autour de la tête en guise de turban lui sert de coiffure. Sa tête offre d'une manière bien tranchée le type de celles de Murillo ; il n'en est pas de même de la couleur, et c'est là-dessus que pourrait s'établir la discussion. Ce tableau, comme le suivant, est accroché trop haut pour être étudié avec soin.

Dans l'école hollandaise, nous rencontrons la redoutable attribution à Rembrant donnée au *Portrait d'un porte-drapeau*. Le soldat, de grandeur naturelle, à mi-corps, tourné vers la droite, a la tête de face. De la main gauche il tient la hampe d'un drapeau dont la bannière blanche couvre l'épaule qui le soutient. Sa main droite s'appuie sur la hanche, à laquelle est attaché le poignard dont on ne voit que la poignée. Il porte un hausse-col, une toque noire à plumes jaunes, une casaque rayée vert et or à manches bouffantes, un haut-de-chausses bleu et or. Un rayon de soleil arrive de gauche à droite, d'avant en arrière et éclaire la joue droite. Ce tableau ne porte pas de signature ; il m'a paru restauré. Le personnage qu'il représente est connu, il a été gravé plusieurs fois. Est-il une copie, une imitation ou un original ? Je serais volontiers de ce dernier avis ; mais pour le soutenir pertinemment il faudrait en faire un scrupuleux examen, et la hauteur où il est suspendu ne le permet pas.

Il n'est personne qui n'ait rencontré quelque composition où Albert Cuyp a déployé un des plus rares talent de l'école hollandaise. Les portraits de son père, Jakob Gerritz, sont beaucoup plus rares. Le musée en possède deux, les seuls que je connaisse, avec le tableau d'Amsterdam : *une Famille hollandaise*. Il représente un mari et sa femme, de grandeur naturelle, à mi-corps, formant pendants. La femme en noir, la tête emprisonnée dans une fraise empesée à mille plis, est tournée de trois quarts à gauchée. Signé: *Ætatis* 52. *J. G. Cuyp fecit A°* 1649. L'homme, de même dimension, porte aussi un habit noir, col blanc plat ; il est tourné de trois quarts à droite regardant sa femme. Signé : *Ætatis* 63 *J. G. Cuyp fecit A°* 1649 ; le G et le J entortillés l'un dans l'autre forment monogramme. Les têtes seules, touchées avec es-

prit et fermeté, sont de Cuyp ; les vêtements et les accessoires ne lui appartiennent pas. D'une brosse sèche et mince, ils indiquent la main d'un praticien. Le portrait de la femme est supérieur à celui de l'homme. A en juger par ces spécimens, le vieux Cuyp n'était pas sans talent. Si la signature n'était pas là pour indiquer d'une façon formelle le véritable auteur, on pourrait sans difficulté en faire honneur à Albert.

Outre leur valeur artistique, ces deux portraits sont intéressants par leurs dates. Le catalogue du musée d'Amsterdam nous avait appris que Jakob Gerritz était né à Dordrecht, en 1575 ; celui du musée du Louvre, qu'il y avait fondé, en 1642, la confrérie de Saint-Luc ; mais la date de sa mort était jusqu'ici inconnue. Ces portraits nous apprennent qu'elle est postérieure à 1649, et qu'il peignait encore, et avec talent, à soixante-quatorze ans.

Intérieur d'un temple, de van Ucht, tableau d'architecture animé de quelques figures, parmi lesquelles un cavalier courtisant une dame à gauche. Il est signé à droite, et très-lisiblement, *Ioannes Van Uucht*. Je ne le cite qu'à cause du nom que je rencontre pour la première fois, et que j'ai vainement cherché dans tous les catalogues. Le dictionnaire de Siret même ne le mentionne pas.

Un Paysage éclairé par la lune, de van der Neer, authentique, joli, mais ordinaire.

La *Réunion flamande*, malgré sa signature, m'a paru une imitation plutôt qu'un original d'Ostade.

J'en dirai autant du *Portrait de Martin Ryckaert*, par van Dyck, dont il existe de nombreuses repliques. Où est l'original ? Je l'ignore. Le portrait de Metz m'a paru fait d'après la belle gravure de la main de van Dick. Il est même probable qu'il n'a jamais peint son camarade, et que les divers portraits de Rickaert ont été faits d'après l'eau-forte. En outre, il n'y a pas de Martin Ryckaert, mais il a existé deux Ryckaert portant le prénom de David, le père et le fils. C'est du père, David Ryckaert le vieux, que van Dyck a fait une si belle eau-forte.

Quelques œuvres de l'école française complètent cette nomenclature. J'ignore ce qui a pu faire regarder comme un Primatice le petit *Portrait du temps de Charles IX*. Il n'a aucun des caractères de ce peintre. C'est un enfant dont on ne voit que la tête

couverte d'une toque noire galonnée d'or et surmontée d'une plume blanche, et que le haut du justaucorps, également noir, galonné d'or. Fond vert clair. Cette description seule n'indique-t-elle pas un Clouet? Devant ce petit portrait j'ai pensé à Henri III enfant.

Une médiocre esquisse représentant, dit le livret, *un Trait de l'histoire romaine* est attribué à La Fosse, et je ne vois pas de raison pour la lui enlever. La Fosse a peint de nombreux plafonds en France en Angleterre. Cette toile doit être l'esquisse de l'un d'eux.

Le *Berger Aristée saisissant Protée*, d'Antoine Coypel, représente en réalité *Hercule assommant Cacus*. Le demi-dieu est bien reconnaissable au mufle du lion de Némée qui lui couvre la tête. Dès 1703, Antoine Coypel, chargé par le futur régent de décorer la nouvelle galerie du Palais-Royal, y avait peint l'*Assemblée des Dieux*. Il reprit son travail en 1716, et y ajouta quatorze sujets tirés de l'*Énéide*. Je m'imagine que ce tableau est un de ces sujets dont on aura coupé la meilleure partie.

Je suis trop peu familier avec les œuvres de Jean Restout pour décider si le *Portrait* n° 5 est de lui. C'est une peinture agréable, habile et sans caractère, de l'école française vers 1760. Le personnage est de grandeur naturelle, à mi-corps, tourné vers la droite, la tête de face. Il porte un habit violet. Selon le livret, il représenterait l'auteur lui-même. C'est une question que j'indique à M. de Chennevières, et que je lui laisse à discuter dans une seconde édition de son travail sur la famille Restout. Il existe, dans un ouvrage intitulé : *Galerie française* (Paris, 1771), un portrait de Jean Restout, gravé par Levasseur d'après un original de Restout le fils, qui figure maintenant au Musée de Versailles. Je n'ai plus le souvenir des deux portraits assez présent pour dire s'ils se ressemblent. Leur exécution m'a cependant paru identique. Ce n'est pas en 1763, comme le dit le livret, mais en 1768 qu'est mort Jean Restout le père.

Le *Loup et l'Agneau* et le *Renard et la Cigogne* de la suite des *Fables de la Fontaine*, sont signés J.-B. Oudry, 1731. Ce ne sont pas des tableaux, mais des dessus de porte. Ils n'en sont pas moins agréables tous deux. D'après la *Vie de Jean-Baptiste Oudry*, écrite par Gougenot (*Mémoires inédits sur les Artistes français*, t. II, p. 394) ; ils furent exposés au Salon de 1737 et placés en-

suite dans les cabinets intérieurs de Mgr le Dauphin et de Mme la Dauphine.

De Joseph Vernet, une jolie petite pochade du *Port de Marseille* ébauchée avec esprit.

D'un inconnu, ou plutôt d'une inconnue, un *Portrait de femme*, préparation rapidement indiquée d'une charmante personne de grandeur naturelle, à mi-corps, de face. C'est évidemment le portrait de l'auteur. Elle tient une palette dans la main gauche. Si Mme Guyard ou Mme Vallayer-Coster n'a pas peint ce portrait, on l'attribuerait volontiers à Drouais ou à Toqué.

Enfin, quelques tableaux contemporains ne sont pas sans intérêt. La plupart ont été envoyés à la suite des expositions de peinture.

Berger effrayé par un serpent, ferme et vigoureux pastel de M. Maréchal, exposé en 1855. Pastelliste des plus remarquables, peintre verrier non moins distingué, M. Maréchal a une physionomie à part au milieu de ses confrères. Voilà plus de vingt ans que ses pastels ont été remarqués, et voilà plus de vingt ans que, par son talent, il soutient contre la force des choses une lutte où tous auraient succombé. M. Maréchal a demandé au pastel plus qu'il ne comporte. Dédaignant les principes de la Rosalba, de Latour et de Chardin, principes basés sur la connaissance approfondie des moyens employés, il a pensé qu'avec du crayon écrasé on pouvait produire les mêmes effets qu'avec de la couleur délayée dans l'huile. Ses productions mêmes prouvent qu'il s'est trompé. En admettant qu'il fût aussi habile à manier la brosse que l'estompe, celles où il a déployé le plus d'élévation de pensée, le plus de poésie et de grandeur, *les Adeptes*, *Galilée*, *Christophe Colomb*, ne gagneraient-elles pas le double de leur valeur à être traduites en peinture? La peinture à l'huile leur convenait seule. M. Maréchal, je le répète, a été vaincu dans sa lutte pour le pastel, mais lui seul était capable de l'entreprendre et de la faire durer si longtemps.

Nous avons retrouvé avec plaisir et tristesse les *Fleurs*, de la meilleure élève de M. Maréchal, Mme Sturel-Paigné, enlevée si inopinément, à la fleur de son talent. Exposé au Salon de 1859, le cadre du musée avait produit une impression qui s'est ravivée aussi nette et aussi vive chez moi, après un intervalle de trois ans.

Dans la *Famille bohémienne*, M. Tourneux s'est montré heureux imitateur de M. Maréchal, tandis que dans les *Fleurs et fruits*

M. Émile Faivre a eu le tort de pousser jusqu'à la violence et à la dureté ce qui est toujours de l'harmonie chez son maître.

Enfin je citerai *Un paysage* de M. Benouville; le délicieux *Berger antique*, de M. Corot, du Salon de 1837, l'œuvre la mieux réussie, la plus poétique de l'artiste, et un *Bivac en Russie*, de M. Devilly, — Salon de 1861, — qui promet pour l'avenir un talent des plus élevés. M. Devilly est un disciple de M. Maréchal.

1er Avril 1863.

Bibliographie. *Catalogue des tableaux exposés dans la galerie du musée de la ville de Metz.* — Metz, S. Lamort, 1847.

Catalogue des tableaux exposés dans la galerie du musée de la ville de Metz. — Metz, F. Blanc, 1859.

MUSÉE DE MONTPELLIER [1]

Voici la collection, je n'ose pas dire la plus riche, mais la plus intéressante et la plus agréable de toutes celles de la province. Cet attrait s'augmente quand on sait que, si elle doit son origine à l'initiative du gouvernement, c'est surtout à des dons particuliers qu'il faut attribuer ses accroissements, et le rang qu'elle occupe. Les faveurs de la fortune, quand elles sont tombées sur des enfants de Montpellier, ne leur ont jamais fait oublier leur ville natale. Outre MM. Xavier Fabre, Valedau et Collot, dont nous allons parler, c'est à un ancien banquier, Xavier Atger, que Montpellier doit la collection de dessins placée à la bibliothèque de l'école de médecine.

Je ne m'explique pas bien le nom du *Musée Fabre* donné au musée de Montpellier. Si l'on a voulu tenir compte de l'antériorité, cette dénomination n'est pas juste, car ce musée existait dès 1803 et le premier don Fabre est de 1825. M. Fabre a été un des bienfaiteurs du musée comme MM. Collot et Valedau ; mais il n'en est pas le fondateur.

Bien que Montpellier ne fût pas compris dans les quinze musées formés en vertu du décret du 14 fructidor an VIII, le chef-lieu de l'Hérault était trop important pour être négligé dans les distributions. En 1803, Paris y envoyait trente tableaux dont le rentoilage et la restauration coûtèrent 2,200 francs soldés par le citoyen Garnier, maire de la ville, en deux paiements effectués le 10 germinal an XI et le 25 thermidor an XII. Si à ces trente tableaux on en ajoute une vingtaine d'autres réunis pendant la Révolution dans les salles de la mairie, et acquis depuis 1806, on arrivera à un chiffre qui, sans être bien considérable, formait déjà le noyau suffisant d'un musée.

[1] Voir note N.

Cet état dura jusqu'en 1825, époque à laquelle M. François-Xavier Fabre fit don à la ville d'une partie des tableaux rassemblés pendant un séjour de quarante années en Italie. Né en 1766, élève assez médiocre de David[1]; comme Wicar, comme M. Cacault, il se trouva en Italie à l'époque des guerres du Directoire, et put, à la faveur du désordre général, rencontrer des œuvres importantes dont il devint acquéreur à vil prix pour les revendre ensuite fort cher. « Fabre, dit la comtesse d'Albany dans une « lettre de 1802, a eu le bonheur de trouver un tableau de Ra- « phaël qui représente le portrait de Penni dit le Fattorini. Il l'a « payé cinquante sequins et l'a vendu cinq cents à un Français « qui achetait des tableaux pour Lucien Bonaparte, qui achète et « qui paie. Enfin il a son argent. » Sa liaison avec la comtesse d'Albany, auprès de laquelle il succéda à Alfieri, est connue. Après la mort de la comtesse (1824), institué son légataire universel, Fabre quitta l'Italie et revint habiter Montpellier. L'année suivante, le 2 avril 1825, il donna une partie de sa collection et fonda une école de dessin dotée de ses deniers. En mourant (16 mars 1837) il fit un second legs des tableaux, gravures, camées et livres acquis par lui depuis sa première donation, ainsi que d'une somme de 30,000 francs, pour construire au musée une nouvelle galerie devenue nécessaire. Les deux donations de M. Fabre se montent à 320 tableaux[2].

En 1829, M. Collot, ancien directeur de la Monnaie de Paris, fit inscrire au nom de la ville une rente de 1,000 francs pour être employée à l'achat de tableaux. Il l'augmenta en 1853, et, possesseur lui-même d'une intéressante collection dont la vente eut lieu en 1853, fit à plusieurs reprises des dons qui s'élèvent à vingt-cinq tableaux.

Enfin, en 1836, M. Valedau, ancien agent de change à Paris, légua la collection qu'il avait mis une quinzaine d'années à rassem-

[1] Le Louvre possède un bon tableau de lui : *Néoptolème et Ulysse enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule.* École française, nº 192.

[2] Consulter, sur Xavier Fabre, la *Notice des tableaux du musée du Louvre;* les pages que lui consacre M. Delecluse dans son étude sur *David*, les *Lettres de Mme d'Albany*, publiées par MM. de Goncourt, et une très-curieuse lettre de Courier, datée de Naples, 1812. De l'examen de ces divers documents, il résulte une figure spirituelle, brusque, originale, mais peu sympathique, et, je le crains, une nature très-calculée.

bler. Elle se montait à 120 toiles. Toutes sont charmantes, choisies avec goût et discernement, la plupart intactes, donnant une idée excellente des maîtres qui les ont signées. Au prix des ventes publiques, je ne crois pas commettre d'exagération en disant que M. Valedau a fait à Montpellier un cadeau de plus de 400,000 francs. Aussi n'est-ce qu'un acte de justice d'avoir laissé à la salle qui les contient le nom de salle de Valedau.

Tels sont les éléments constitutifs du musée. Aujourd'hui, le livret de 1859 compte 611 numéros se subdivisant de la manière suivante : Tableaux 535 — bronzes 17 — marbres 27 — plâtres 6 — objets divers 26. — La part de chaque donateur est celle-ci : Déposés avant 1806, 26 ; — donnés par le gouvernement, 58 ; — Fabre, 333 ; — Valedau, 125 ; — Collot, 24 ; — divers, 44.

Les salles sont bien disposées, convenablement éclairées et munies de tout ce qui peut faciliter l'étude. Les tableaux sont dans un état de conservation parfait ; et sous ce rapport, il n'y a que des éloges à adresser à la commission chargée de surveiller le musée.

L'accessoire indispensable du musée : le livret, en est la partie faible. Une note rejetée à la fin sollicite les observations, et dispose à l'indulgence. Il est regrettable que ce livret ne soit pas précédé d'une préface historique racontant la formation et les accroissements du musée. Des notices semblables composées par MM. de Saint-Georges pour le musée de Nantes, Delpit pour le musée de Bordeaux, Mancel pour celui de Caen, peuvent servir de modèles. Les notices biographiques sur les donateurs sont d'une insuffisance d'autant plus fâcheuse que MM. Fabre, Collot, Valedau, prêtaient avec leur originalité à d'intéressants développements. Le livret lui-même n'est pas classé par écoles. On a simplement suivi l'ordre alphabétique, d'où résulte une confusion de genres et de manières, assez peu agréable à l'esprit. Giotto, par exemple, n'est pas à sa place entre Gauffier et Girodet-Trioson. Puis il est trop sobre de renseignements sur la provenance, ses indications ne remontent jamais au delà du dernier possesseur. Enfin j'y ai rencontré des erreurs de dates que je signalerai au fur et à mesure de l'examen.

Écoles italiennes. — Faut-il voir une œuvre du Giotto dans la *Mort d'une sainte*, donnée par Fabre en 1825 ? Je ne résous pas

la question. Je crois que les compositions les plus petites du Giotto et se rapprochant le plus de la dimension de la *Mort d'une sainte* sont celles de la prédelle du *Saint François d'Assises* du Louvre. Il faudrait voir les deux tableaux l'un auprès de l'autre pour dire s'ils sortent de la même main; et encore bien hardi qui accepterait la responsabilité d'une pareille appréciation. L'attribution à un aussi grand maître que Giotto doit être faite avec une extrême réserve. Ce qui est hors de doute, c'est que la *Mort d'une sainte* est une œuvre italienne de la première moitié du quatorzième siècle, où l'on retrouve cette simplicité, cette grandeur austère, cette fierté et cette beauté d'attitudes et de mouvements qui constituent la manière habituelle de Giotto. Le tableau se divise en deux compartiments. Les personnages placés autour de la morte sont nimbés. Près d'elle, la Vierge prend son âme sous la forme d'un enfant (doux et ingénieux symbole du moyen âge) et la transporte au ciel ouvert en gloire, où Dieu le Père, entouré d'anges, la reçoit. Le bois du tableau est gaufré et doré. En tout la *Mort d'une sainte* se rapproche assez des *Obsèques de saint Bernard*, que le livret du Louvre classe parmi l'école de Giotto. Le rédacteur du prochain livret fera bien, je crois, d'imiter cette réserve. La *Vie de Giotto*, par Vasari, ne contient rien qui puisse se rapporter au tableau de Montpellier.

Outre les trois copies d'après Raphaël : *Saint Michel terrassant le démon*, envoyé par le gouvernement en 1833; la *Seggiola*, par Fabre et donnée par lui; *la Transfiguration*, provenant de M. Curée, Montpellier prétend posséder deux portraits de Raphaël : *Laurent de Medicis*, *duc d'Urbin*, et un *Jeune homme d'environ vingt et un ans*. Ils viennent tous deux de la collection Fabre.

Pour qui connaît les portraits authentiques de Raphaël, et ils ne manquent pas, il me paraît difficile d'accepter sans discussion la première de ces attributions. Je sais que Raphaël fit en 1518 le portrait de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, mais je sais aussi combien sa touche est tranquille et simple, combien son modelé est naturel, sans artifice, dépourvu de manière et de procédé. Or, dans ce portrait, les contours, précis et durs comme de l'ivoire, accusent une main visant à l'effet par la force. S'il fallait donner un nom à cette œuvre, fort belle, du reste, d'un style grandiose, et que je suis loin de déprécier, je crois que celui de Jules Romain serait mieux choisi. Mais cela n'est pas nécessaire, et en l'enregis-

trant sous le titre d'école de Raphaël, en ajoutant que c'est une œuvre fort remarquable, le livret serait plus près de la vérité qu'en l'attribuant au peintre d'Urbin. Ce n'est pas d'ailleurs une opinion isolée que j'exprime ici. M. Passavant, une autorité pour tout ce qui a rapport à Raphaël, voit également une copie dans ce portrait; et tous ceux qui ont étudié ce grand peintre et ses procédés seront de cet avis.

J'arrive au second tableau : *Portrait d'un jeune homme d'environ vingt et un ans.* Je le dis de suite, c'est une œuvre magnifique qui serait remarquée partout. Elle m'a paru intacte au moins dans la figure et dans les mains. Elle est peinte sur bois : haute de 0m61 et large de 0m51. Le personnage est posé de droite à gauche, la tête tournée de face. Il est vu à mi-corps. Il a la tête couverte d'une toque noire; ses cheveux sont coupés droits à la hauteur des épaules. La veste noire, retenue sur la poitrine par un ruban, laisse voir une chemise à petits plis arrêtés à l'origine du col. La main droite retient les plis d'un manteau qui passe sur l'épaule gauche. Il est impossible d'imaginer une pose plus simple. Le masque est un peu maigre. Les yeux légèrement enfoncés sous leurs arcades, et encadrés par des sourcils d'un bel arc qui se relient fermement aux ailes du nez, droit et d'une pureté parfaite, vous regardent avec une attention sérieuse et pensive. Le front est haut, développé et d'un poli d'ivoire. Le cou s'attache aux épaules par une ligne du contour le plus gracieux. Le teint offre cette nuance bronzée qui réchauffe la face des Italiens du seizième siècle. L'intelligence et la vie animent tous les traits de cette noble tête.

A qui doit-il être attribué ? Il me semble que le nom de Raphaël n'est pas celui qui se présente le plus naturellement à l'esprit. A en juger par le *Portrait d'homme*, du Louvre, portant le numéro 318, et placé prudemment aux *inconnus*, il le rappelle par le ton général de la couleur, par la touche, par une grande similitude dans le costume, par le caractère un peu étrange de la tête. Je pencherais donc pour attribuer ces deux œuvres à la même main. Je ne sais laquelle, mais je suis sûr que ce n'est pas celle de Raphaël; et je suis heureux de m'abriter derrière une opinion semblable de M. Passavant. Si ce portrait est l'œuvre de Francia, comme quelques érudits l'ont quelquefois pensé, cet artiste a des égaux pour la peinture de portraits, mais personne ne lui est supérieur. M. Waagen, de Berlin, y verrait plutôt la main du Pon-

tormo. Je n'ai pas la prétention de décider entre d'aussi graves autorités, et, comme l'a fait M. Renouvier, dans son important travail, je concluerai par le doute, en ajoutant également que le doute ne porte pas sur le mérite de la peinture, qui est hors de toute contestation.

L'histoire nous apprend qu'avant de se livrer à la confection des scènes rustiques, Jacopo Bassan chercha à imiter Titien et y réussit quelquefois. C'est de cette époque que date *Juda et Thamar*, petit tableau de deux figures. Juda est enveloppé d'un manteau de ce beau rouge vénitien qui est comme la note dominante de notre magnifique *Ensevelissement du Christ*, du Louvre. La figure de Thamar est fort belle, sans parler de la draperie qui la recouvre. Bref, si j'avais à faire un choix parmi tous les Jacopo Bassan, je choisirais *Juda et Thamar*. Ce n'est pas sur le *Mariage de sainte Catherine* qu'il faudrait juger Véronèse. Le dessin est par trop abandonné au hasard. C'est un médiocre tableau de Véronèse, et je le crois bien authentique. Le livret rajeunit Véronèse de deux ans en le faisant naître en 1540; 1538 est l'année généralement admise.

Il est fâcheux que le *Massacre des habitants d'Hippone* soit placé à une hauteur et dans un entre-deux de fenêtres où le regard ne peut atteindre. La dimension ($3^{m}33$ de hauteur, sur $2^{m}37$ de largeur), la signature *Jacobus Palma f.* 1593, en eussent rendu l'étude intéressante. C'est à peine si l'on peut distinguer quelque chose de la composition. Le *Massacre d'Hippone* a été donné en 1803 par le musée central. Il figure sur l'inventaire de cette époque sous le nom erroné de Palme le vieux. Si tout est authentique, tableau et signature, ce serait l'œuvre de son neveu Jacopo Palma, dit le jeune, né en 1544, mort en 1628. J'ignore d'où il provient. Il ne figure ni sur l'inventaire Lépicié, ni sur les livrets des envois de l'Italie en 1797 et 1798. En attendant des documents, on fera bien de le restituer à Palma le jeune indiqué par la signature.

Des six tableaux inscrits au nom de Salvator Rosa, un seul m'a paru digne d'une mention : c'est le *Paysage* représentant un site tranquille, sans fracas de ciel et sans convulsions de terrains. Chose rare, celui-ci, quoique d'une sérénité parfaite, est un bon tableau, clair, doux, lumineux et nullement froid. Ce n'est pas un chef-d'œuvre que le Panini : *Assemblage des principaux monuments de Rome antique*, mais c'est une peinture spirituelle et

amusante, et une composition d'une certaine importance. Il est signé *J. P. P.* 1733, et vient de M. Valedau.

C'est en Espagne qu'il faut étudier les maîtres espagnols ; et si quelques-unes de leurs productions ont pu s'éparpiller en Europe, elles sont classées et fixées à jamais dans les dépôts publics, et il est bien difficile que des musées secondaires aient pu attraper autre chose que des imitations ou des originaux sans valeur. C'est le cas de Montpellier. Sa *Sainte Marie Égyptienne*, léguée par M. Fabre en 1837, est un personnage isolé dont la tête offre bien ce caractère d'enivrement extatique, dont la touche possède bien cette sûreté et cette violence qui constituent le talent de Ribera. Peut-être est-ce un morceau coupé dans un tableau dont le reste a disparu ? La *Sainte Marie Égyptienne* est signée : *Jusepe de Ribera espanol. f. 1641.*

Je crois également à l'authenticité des deux Zurbaran, l'*Ange Gabriel* et *Sainte Agathe.* Ils proviennent de la vente Soult (n°s 29 et 34), à laquelle ils furent acquis par M. Collot, et font partie de cette suite de figures isolées se détachant sur un fond noir, revêtues de draperies de couleurs éclatantes et d'un goût bizarre et somptueux dont l'ancienne collection espagnole du roi Louis-Philippe possédait plusieurs spécimens. Voici comment le catalogue de Soult décrit la *Sainte Agathe :* « Elle porte sur un plat ses « deux mamelles coupées, indice de son martyre. Son costume est « d'une singulière richesse de couleurs. Le jupon est violet, les « manches jaunes, le corsage bleu. Un manteau rouge complète « la magnificence de ce splendide vêtement. »

Le livret porte au nom de Francisco Rizi, peintre espagnol né en 1608 et mort en 1685, une grande *Adoration des Bergers*, composition de trente-huit figures, haute de 3^{m}65 et large de 2^{m}87, et qui, donnée par M. Collot, fut acquise par lui à la vente Aguado en 1843, au prix de 999 francs. Le catalogue de cette vente la met également au nom de Francisco Rizi. Je reconnais difficilement l'école espagnole dans ce tableau peint d'une touche légère, d'une couleur argentine et fouettée et d'un dessin plus spirituel que caractérisé. Le musée de Madrid possède une seule œuvre de Rizi : *Portrait de général inconnu ;* il ne ressemble en rien à l'*Adoration* de Montpellier. En considérant cette composition d'un maniériste qui rappelle beaucoup plus le dix-huitième que le dix-septième siècle, je n'ai pu m'empêcher de songer aux Vénitiens de la

décadence. Il ne m'étonnerait pas que l'on eût confondu deux homonymes, et que l'auteur du tableau de Montpellier fût, non pas Francisco Rizi, mais Sébastien Ricci, né en 1662, mort en 1734 à Venise où, après son retour d'Angleterre, il peignit beaucoup de tableaux, « ce qui ne l'empêchait pas d'envoyer en « Espagne, en France et en Portugal, des ouvrages qui étaient « recherchés avec empressement[1].» La présence d'un tableau de Ricci le Vénitien dans la patrie de Rizi l'espagnol s'explique donc tout naturellement. Espagnole ou italienne, l'*Adoration des Bergers* est un tableau aussi important qu'amusant, et qui passerait pour un chef-d'œuvre dans un musée moins riche que celui de Montpellier.

École hollandaise. — Mais voici sa véritable richesse, voici ce qui en fait une collection à part dans toutes celles des départements. Quand on connaît bien les maîtres hollandais de Montpellier, quand on en a les détails présents à la mémoire, on peut se faire une idée assez juste de l'école hollandaise. C'est à M. Valedau, je l'ai dit plus haut, que la ville est redevable de cet honneur. Je ne dirai pas que M. Valedau possédât des chefs-d'œuvre, les chefs-d'œuvre sont rares et n'en a pas qui veut, même à prix d'argent, mais ses tableaux sont tous d'excellents échantillons de la manière de leurs auteurs. Ils sont choisis avec un discernement et un goût aussi fin qu'exercé. Le *Paysage* de Roghman indique un élève de Rembrandt par la science de l'effet et par l'audace du parti pris. Un large coup de soleil prend le tableau en travers, de gauche à droite, et donne toute leur valeur aux détails de la composition. Il est signé : *R. Roghman*, et, sans la signature qui m'a paru authentique, on pourrait l'attribuer à Rembrandt.

Partout on s'arrêterait devant une *Vue des bords de la Meuse*, par Albert Cuijp; partout on serait frappé par les qualités de ce tableau vigoureux de touche, lumineux de ton, d'une justesse d'effet singulière, d'une composition agréable et facile et d'une remarquable conservation. La scène est prise sur les bords de la Meuse à son embouchure. Sur une nappe d'eau qui s'étend jusqu'à l'horizon, une multitude de barques naviguent en tous sens. A droite, dans un marais, d'où s'élèvent les murailles d'une forte-

[1] *Notice des tableaux du musée du Louvre*, par M. Villot. École italienne. Article Ricci.

resse, des vaches se reposent. Au delà de ce marais, deux voiles enflées par la brise vont passer derrière le château fort. Le tableau, qui a près d'un mètre de long, appartient au meilleur temps de Cuijp. Il est signé *A. Cuijp*.

La *Jeune fille hollandaise*, de Terburg, est blonde, tournée à gauche, vue de profil jusqu'aux genoux, coiffée d'une coiffe tabac d'Espagne, et habillée d'un justaucorps gris; elle sourit en versant du vin à un jeune homme appuyé sur une table. On voit d'ici le sujet familier à Terburg. On le reconnaît à son coup de pinceau ferme et souple, délicat sans être mince, à l'élégance de son dessin. La *Jeune fille*, esquisse terminée plutôt que tableau proprement dit, est ordinaire pour Terburg, mais on la regarde et on s'y arrête : c'est beaucoup.

Si quelqu'un a approché de notre Claude Lorrain, c'est assurément son élève Jean Both, dit Both, d'Italie. Sa touche est moins ferme et ses effets moins osés, mais le sentiment de la nature est le même, les rayons du même soleil éclairent ses tableaux. Son *paysage* présente toutes les qualités de lumière et de chaleur, de finesse et de charme, qui constituent son originalité. Il est bien probable que les figures de ce paysage, l'homme monté sur un âne et le paysan marchant derrière un bœuf, sont de son frère Andriès, qui se noya si malheureusement dans un canal de Venise.

Le livret se trompe quand il prétend que l'on ignore l'époque de la naissance et celle de la mort de Jean Both. Il naquit à Utrecht en 1610, et y vint mourir en 1650, quelques mois à peine après la mort d'Andriès, l'inséparable compagnon de sa vie et de ses travaux. L'histoire de l'art offre peu de vies plus touchantes que celles de ces deux frères.

Peu important, l'*Intérieur d'un estaminet hollandais*, d'Adrien Ostade, ne contient que deux bons paysans fumant leur pipe et buvant de la bière dans des pots de grès piqués au ventre d'un rehaut de lumière. Mais il est peint de sa plus belle couleur, chaude, solide et un peu rousse, qui fait du *Maître d'école* du Louvre, un des chefs-d'œuvre du salon carré. Il est signé *A. Ostade*, 1666. Il avait alors cinquante-six ans.

Les Otto Marcellis m'inspirent peu d'intérêt, et je n'ai jamais pu prêter qu'une attention distraite à ces croupes de serpents, de lézards et de papillons; à ces feuilles de houx et de chardons, rendus avec une exactitude puérile et une dureté qui touche à la

ciselure, et se détachant invariablement sur un fond d'un noir plat. Otto Marcellis devait faire en son temps un excellent dessinateur du Cabinet d'histoire naturelle d'Amsterdam. Son tableau de Montpellier, *Un serpent et un lézard*, est signé à gauche : *O. Marsæus d. sch. teck.* 1664. Il vient de la collection Fabre.

Je n'ai également que peu de sympahie pour les compositions de Gérard Dow, dont les procédés conduisent à donner aux accessoires la même valeur qu'aux figures et aux personnages. Cet éloignement admis, il ne m'en coûte pas de reconnaître que la *Souricière* est un bon échantillon de G. Dow. Il est à remarquer que le bambin qui montre la souricière de la main droite tient une palette et des pinceaux dans la main gauche. Ce bambin pourrait bien être le fils de Gérard Dow. Le tableau est signé sur un tonneau : GDov : le G uni au D. Il a appartenu à la comtesse de Verrue à la vente de laquelle il fut payé 960 livres. Le catalogue du musée du Louvre fait remonter la naissance de G. Dow jusqu'en 1598 ; celui d'Amsterdam et M. W. Burger maintiennent la date de 1613. En attendant que la question soit vidée, le livret de Montpellier a bien fait de conserver l'ancienne date. L'autre Gérard Dow, l'*Arracheur de dents*, est une copie du tableau du Louvre par le conservateur, M. Mattet. Mais elle est exécutée avec une exactitude si scrupuleuse, que l'on hésite à se prononcer. En voyant l'art du copiste poussé à de pareilles limites, qui pourra se flatter de distinguer une copie d'avec un original? Le temps, il faut l'espérer, rétablira l'équilibre et donnera raison aux admirateurs des originaux.

C'est une œuvre remarquable que la *Marchande hollandaise*, mais elle m'a paru d'une touche mince et froide pour Metzu. Le livret la dit signée : je n'ai pu voir à quel endroit. C'est certainement un original ; mais est-il de Metzu ? Je serai plus hardi pour l'*Écrivain :* c'est un agréable spécimen de Metzu, sans être bien remarquable.

Les cinq tableaux de Philippe Wouwermans réunis à Montpellier ne ferout pas oublier les compositions de cet artiste que montrent les musées de Paris, de Madrid, de Munich et de Dresde ; mais ils peuvent donner une idée d'un des plus charmants peintres de Hollande.

Le *Repos du laboureur*, noir et dur, ordinaire. Signé à droite sur le terrain : *Ph. W.*

Le *Coup de l'étrier*, un peu noir.

Foire aux chevaux, tableau connu sous le nom du *Rueur*, dit le livret. Important comme composition, mais d'une qualité d'exécution ordinaire. De qui est-il connu sous le pseudonyme du Rueur ? Par qui a-t-il été gravé? De quel cabinet provient-il ? C'est ce que le livret ne nous dit pas, et c'est ce qu'il devrait nous dire.

Marche d'une armée et d'un convoi militaire, également noir, surtout dans les premiers plans. Ce n'est pas un Wouwermans capital.

Seul, le tableau intitulé les *Petits sables* rappelle le Wouwermans des bons jours. Il est magnifique. La lumière et l'air débordent et circulent à travers tous les plans d'un pays montueux, et découpent dans le bleu des horizons la silhouette des montagnes du fond. Il m'a paru légèrement fatigué, et les premiers plans manquent de transparence. Il est signé : *Ph. W...*

C'est donc cinq Wouwermans, dont un hors ligne, dans un seul musée de province. Montpellier, on le voit, vaut la peine qu'on s'y arrête. Continuons :

Les deux *Paysages* de Pynacker seraient remarqués à côté des Wijnants, des Ruisdael et des Hobbema. On peut reprocher au premier un peu de froideur, non pas dans l'effet, mais dans la touche, et au second de la lourdeur dans les feuillages. Malgré ces taches, ils sont jolis et atteindraient un prix fort élevé dans les ventes.

Je doute du *Paysage avec grand nombre d'animaux* attribué à Nicolas Berghem. Il représente, trempé d'une chaude lumière, un gué traversé par des bestiaux et des bergers. Au fond, des rochers coupés des nuages ferment la vue. Le site est familier à Berghem. Cependant certaines opacités, certaines indécisions de touche, pourraient bien faire porter le tableau aux imitations. Dans ce cas, ce serait une charmante imitation, valant presque un original. Je ne vois aucun motif de douter des deux autres paysages de Berghem : ils sont charmants et de sa bonne époque. Le premier est signé *Berchem f.* 1677. Le second, signé *Berchem*, a été gravé sous ce titre : les *Fagots*, dans le cabinet Choiseul, je crois. C'est un titre de noblesse pour un tableau.

Traversons un *Intérieur de cuisine* signé *W. Kalf*, pour arriver à la *Petite Flotte*, de Willem van de Velde, et devant le *Paysage* de son frère Adriaan. La marine la *Petite Flotte* est, par

sa dimension, beaucoup plus importante que celle du Louvre, acquise à la vente de Varange, en 1852; par son exécution, elle l'égale au moins. Une lumière, tamisée par un léger brouillard, enveloppe la composition et lui donne son effet. L'atmosphère est tranquille, la mer calme, rayée de charmantes stries, qui bercent doucement des navires de toute sorte. Le ciel léger, fin, est d'une touche peut-être un peu cotonneuse; c'est le seul reproche à faire à ce tableau. Je doute que l'on puisse montrer un meilleur Guillaume van de Velde, et j'en connais beaucoup d'inférieurs. Le *Paysage* de son frère Adrien, mort si jeune et qui, cependant, a trouvé le temps de laisser tant d'œuvres remarquables, est joli, velouté de touche, mais il n'a pas l'importance de la *Petite Flotte.* Ce n'est pas un Adrien van de Velde de premier ordre.

Des trois *Paysages* de Ruisdael, si j'avais à choisir, c'est le dernier que je prendrais. Comme beaucoup de Ruisdael, il représente une forêt traversée d'un torrent qui bondit et écume à travers les rochers. Il est signé des initiales *J. R.* Placé un peu haut, on y devine un grand effet obtenu par des procédés extrêmement simples. L'opposition entre l'obscurité des bois et la blancheur des cascades n'est pas trop violente, reproche que méritent souvent les chutes d'eau de Ruisdael.

Le *Paysage* numéro 431 est signé *J. R.*, 1649. Si, comme le dit le livret, Ruisdael est né en 1635, il aurait donc composé ce tableau à quatorze ans. Je sais qu'il peignait de fort bonne heure, et qu'à quinze ans ses œuvres étaient un objet de surprise pour sa famille; mais sa famille devait être indulgente. Le numéro 431 porte les caractères d'une main trop exercée pour être l'œuvre d'un enfant de quatorze ans. En reculant, comme l'a fait M. Villot, la date de la naissance de Ruisdael en 1630, on sera, je crois, plus près de la vérité, et le tableau de Montpellier deviendra l'œuvre d'un jeune homme de dix-neuf ans. C'est déjà fort joli.

Je ferai la même observation à propos du Karel Dujardin : *Paysans à la porte d'une hôtellerie.* Ce tableau porte à droite, sur le chambranle de la porte, la signature intéressante : K. DV IARDIN. 1658. *Fe.* Or, si l'artiste était né en 1640, il aurait eu dix-huit ans en 1658. Ce n'est pas à dix-huit ans qu'on est capable de pareilles œuvres. Le catalogue d'Amsterdam et celui de Paris reculent sa naissance de cinq ans et la reportent à 1635. A en juger

par notre composition, je serais disposé à aller plus loin encore, et, appuyé sur l'opinion de Ploos van Amstel, à la faire remonter à 1625. Les *Paysans à la porte d'une hôtellerie* sont l'œuvre d'un artiste qui n'hésite pas, qui est devenu maître de sa main, d'un artiste de plus de trente ans. Au reste, ce tableau, dont la composition est charmante et gaie comme toutes les œuvres de Karel, ne permet de juger que difficilement la chaleur, l'esprit et la souplesse de sa touche ; il est fort usé.

Voici une des œuvres les meilleures du musée de Montpellier : c'est un Mieris, modelé et touché comme un Terburg. Je ne cache pas mon antipathie pour Mieris et toute sa famille, mais si le vieux Franz n'avait produit que des œuvres comme l'*Enfileuse de perles*, on ne se fatiguerait jamais de les avoir sous les yeux. Je demande la permission de copier les notes prises devant les tableaux : leur rapidité rendra plus fidèlement mon impression : « Femme en « cheveux blonds, assise à une table, tournée à gauche et regar- « dant en face. Elle est vue à mi-corps. Elle prend un collier de « perles dans une boîte de laque noire, posée sur une table recou- « verte d'un tapis de perse. Robe de soie blanche, dont le corsage « est caché par une veste rouge cinabre. Le cou est enveloppé « par une double collerette blanche tombant sur les épaules. « Nœuds bleus dans les cheveux et aux manches. Sur la table, « une aiguière et son plateau en belle argenterie hollandaise. Plus « loin, dans le fond, une servante tournée à droite. Plus loin en- « core, et difficilement visible dans l'ombre de l'appartement, un « lit à panaches et à pente verte. Signé à droite, en haut, au- « dessus du ciel-de-lit : *Franz Mieris An*° 16...? Les deux der- « niers chiffres cachés par le cadre. Il y a quelque dureté dans le « visage, mais c'est le Mieris le plus gras que je connaisse. Comme « finesse, la guipure de la collerette est un tour de force surpre- « nant. De tous les Mieris que j'ai vus, c'est celui que j'aimerais le « mieux posséder. » Telle était mon impression devant le tableau, et telle elle est encore, quand je le revois dans mes souvenirs à six mois d'intervalle.

Aux yeux de tous ceux qui aiment la liberté d'allure, l'originalité de caractère et de talent, Jean Steen est un peintre de beaucoup de talent. C'est en Hollande, au musée d'Amsterdam, surtout au musée van der Hop, qu'il faut le voir et l'admirer. Reynolds, qui s'y connaissait, assure que Jean Steen a un style vigoureux et

mâle qui approche même du dessin de Raphaël. Je laisse à l'enthousiaste anglais la responsabilité de ce rapprochement sacrilége. Des deux Jean Steen qu'expose le musée de Montpellier : le *Repos du Voyageur* et l'*Intérieur d'appartement*, c'est l'*Intérieur* que je préfère. Le sujet, je le crois, était plus dans le talent du peintre ; il est par conséquent mieux exécuté. Au milieu d'un salon richement décoré, on voit une table couverte d'un tapis de Turquie. Sur ce tapis sont divers fruits, un couteau, des huîtres, une théière. Un peu à l'écart, une dame, d'une physionomie aimable, se penche sur le côté droit du fauteuil, et, retournant la tête, elle étend le bras gauche vers un vieux serviteur, et lui présente un verre de cristal dans lequel celui-ci verse une liqueur dorée. Ce tableau a été gravé, il est signé *Jan Steen*. Il est regrettable que le livret ne nous dise pas par qui il a été gravé. Peut-être figurait-il au siècle dernier dans le cabinet Choiseul. C'est un autre tort de suivre le catalogue Villot pour la date de la naissance et de la mort de Jan Steen ; 1636 — 1689. Le catalogue du musée d'Amsterdam (édit. de 1859), et M. Burger, dans celui de la galerie d'Aremberg, adoptent à juste raison la rectification de M. van Westrheenen, et donnent 1628 pour date de la naissance de Jean Steen, et 1679 pour date de sa mort.

La *Vue du couvent du Béguinage*, à Gand, est un charmant spécimen de la manière de van der Heyden, ce peintre qui a apporté dans la représentation de l'architecture hollandaise la délicatesse et le scrupule de Terburg, sans y mettre la dureté de Dow. On peut en rencontrer de plus importants, mais je crois difficile d'en trouver de plus agréables et de mieux conservés. Quant à la ville représentée, je puis affirmer que ce n'est pas Gand, mais bien une ville de Hollande, je ne saurais dire laquelle. Les figures indiquent la manière d'Adriaan van de Velde qui, avec Linghelbach, a animé tant de tableaux de van der Heyden.

La *Vue de la place du Harlem* de Berckeyden est une bonne imitation de van der Heyden. Elle pourrait être remarquée partout ailleurs qu'auprès de la *Vue du couvent du Béguinage*. C'est un van der Heyden, moins la vigueur de la touche et du coloris. En regardant attentivement cette toile, on comprend l'importance de la pratique en peinture. Berckeyden était aussi exact et avait la touche aussi précieuse que van der Heyden ; seulement il l'avait moins souple et moins ferme. Là est toute la différence, et elle est

considérable. Les dates données par le livret sont 1643—1693. Celles que l'on trouve dans le catalogue d'Amsterdam sont 1648—1698. Je m'en rapporte plus volontiers à ce dernier, mieux renseigné sur les peintres hollandais.

Oiseaux morts de Weenix : bon tableau; mais j'avoue que de pareils sujets doivent être trois et quatre fois des chefs-d'œuvre pour que je m'y arrête. J'en dirai autant des productions de van der Werff, toutes traitées avec un soin et une minutie très-remarquables, mais totalement dénuées de vie. Ces chairs en ivoire ou en porcelaine m'inspirent une insurmontable répulsion; et ce n'est pas la *Suzanne au bain*, qui la détruira. C'est un van der Werff très-médiocre. Il est signé : *A Vr Werff. fe. An°* 1715, sept ans avant la mort du peintre.

Je ne cite le *Paysage* d'Isaac Moucheron que pour mémoire et parce qu'il porte la signature : *I. Moucheron, fecit* 1698, toujours bonne à relever.

Les deux van Huysum, *Bouquet de fleurs* et *Fruits*, forment pendant comme dimension et comme disposition du sujet, mais non pas comme qualité. Le *Bouquet de fleurs* est charmant et vigoureux, de cette belle couleur éclatante et veloutée que l'on admire aux musées de Paris et d'Amsterdam. Les *Fruits* au contraire sont pâles, secs, froids, d'une exécution mince comme des van Spaendonck. C'est au point que l'on conçoit des doutes sur leur authenticité, malgré la signature *Jan van Huysum* répétée sur les deux pendants. Il faut penser à van Dael quand on doute des van Huysum.

Quand j'aurai signalé un *Couronnement d'épines* de Dietrich (école allemande), d'un ton clair, assez bonne composition de cet artiste qui n'a fait que des médiocrités en dehors de ses imitations de Rembrandt, et que j'aurai dit qu'elle est signée : *Dietric* 1757, il ne me restera plus rien d'important à signaler dans l'apport de l'école hollandaise à Montpellier.

La moisson est magnifique pour un musée de province. Je le répète : aucun tableau n'est un chef-d'œuvre, en son genre; mais tous sont d'une excellente qualité et d'un choix parfait. Il est regrettable que le rédacteur du livret ne se soit pas livré à des investigations plus nombreuses, et n'ait pas songé à nous faire connaître les cabinets d'amateurs qu'ils ont traversés avant d'appartenir à M. Valedau et de venir se suspendre à jamais sur les murs

du musée. Je crois que les catalogues des ventes Julienne, Randon de Boisset, Laroque, Lallive de Jully, de Choiseul, Blondel de Gagny, seraient une mine précieuse à exploiter, et je me borne à lui demander quelques renseignements de ce genre dans la prochaine édition.

École flamande. — Elle est beaucoup moins nombreuse et beaucoup moins riche que l'école hollandaise. Sauf les Teniers dont je vais parler, le reste m'a paru peu digne d'attention.

Le *Christ en croix*, esquisse attribuée à Rubens, peut soulever des doutes sur son authenticité. Une touche voisine de la lourdeur, des emmanchements maladroits, tels sont les défauts de cette composition, défauts qui n'ont jamais été ceux de Rubens. La couleur est riche, harmonieuse et fort remarquable pour une imitation, si c'en est une.

J'attribuerais plus volontiers à Rubens : l'*Épisode d'une guerre de religion*, grisaille teintée de bistre d'un grand effet et d'une fière tournure. Le *Paysage mêlé de ruines* ne trompera personne. C'est un faux Rubens.

Enfin le *Portrait de François Franck* est une bonne peinture, mais marquée de la touche de Rombouts autant que de celle de Rubens. Ce portrait figure sous le numéro 1078 dans le catalogue van Hasselt. Avant d'appartenir à M. Collot il faisait partie de la collection Errard où je me rappelle parfaitement l'avoir vu. J'ignore où le livret a pris qu'il représentait François Franck le peintre Anversois. Va pour François Franck, mais lequel? Dans la nombreuse dynastie de Franck, trois artistes ont porté le prénom de François. Le premier, dit le vieux, est né en 1544 et mort en 1616. Il eut quatre fils dont le second porta le même prénom, et est connu sous la qualification de François Franck le jeune. De celui-ci van Dyck a peint et gravé le portrait, et il ne ressemble en rien au personnage de Montpellier. Reste le dernier François Franck, dit le Rubénien, neveu de Franck le jeune et doyen de la gilde de Saint-Luc en 1655. Il se peut que le portrait de Montpellier soit celui de ce dernier Franck; je désirerais seulement des preuves à l'appui de cette supposition.

Les œuvres de Teniers représentent l'école flamande d'une façon assez brillante pour que son infériorité numérique ne choque pas. D'après le livret l'élève du vieux Teniers et de Rubens n'au-

rait pas moins de douze tableaux. Je ne les ai plus tous assez présents à la mémoire pour dire si, dans le nombre, il ne s'en trouve pas de douteux ou de médiocres, mais je me rappelle parfaitement que l'ensemble m'a frappé par ses qualités relevées. Le *Paysage* représente le château des Trois-Tours (*Dry Toren*) construit par Teniers dans le village de Perck, et qu'il a reproduit si souvent dans ses toiles. Il est touché avec cet esprit, cette légèreté, cette franchise, qui constituent sa manière. Il en de plus importants; comme mérite je n'en connais pas qui lui soient supérieurs.

Les indications du livret sur Teniers et ce tableau donnent lieu à plusieurs observations que je demande la permission de placer ici. En faisant mourir le peintre à Bruxelles, on n'a pas suivi les indications du catalogue de Paris et l'on semble avoir eu raison. M. Alphonse Wautters, dans son *Histoire des environs de Bruxelles*, a constaté que Teniers était mort à Bruxelles le 5 avril 1694, et avait été enterré à son château de Perck, ce qui aura trompé M. Villot qui le fait mourir à Perck. Le livret dit ce tableau gravé sous le nom du *Grand château de Teniers*, mais il n'ajoute ni pour qui, ni où il a été gravé. Il voit le jeune van Thulden dans l'enfant qui accompagne Teniers et sa femme. Cela me paraît bien difficile, *le jeune van Thulden* étant né en 1607 et ayant par conséquent trois ans de plus que Teniers. Comme Teniers a été marié deux fois, et que, de ces deux mariages, il eut trois fils, il me paraît plus simple de voir dans cet enfant le jeune Teniers, soit David, soit Louis, soit Justin-Léopold, comme on voudra. Enfin il le dit signé, et je n'ai pu voir la signature cachée probablement par la feuillure du cadre.

La *Kermesse* est cette perpétuelle répétition de la *Petite fête de village* que l'on rencontre partout, mais qui est rendue d'une façon si preste, si vive et si légère, qu'on ne s'en fatigue jamais. Ces magots, comme les appelait Louis XIV, sont si heureux de vivre, ils oublient si gaiement leurs chagrins de la veille et leurs soucis du lendemain, qu'on se prend à être heureux du même bonheur.

La *Tabagie* est une scène d'intérieure animée de cinq personnages fumant tranquillement dans un cabaret de Flandres. Ici la touche est également spirituelle, mais la couleur n'est pas très-agréable : en somme, c'est un Teniers ordinaire. Il est signé *D. Teniers, f.*

Après Teniers il ne reste rien ou presque rien à citer dans l'école

flamande : Deux *Paysages* venant du don Fabre, et attribués à van der Meulen. Je ne me souviens que du premier. Il m'a paru fort remarquable, autant qu'on peut en juger à la hauteur à laquelle il est suspendu au-dessus d'un Michalon qui gagnerait beaucoup à venir occuper sa place et à lui donner la sienne.

Un *Paysage* bien lourd pour un Huysmans qui a ouvert de si magnifiques horizons aux siéges et aux défilés de van der Meulen.

Une *Chasse aux sangliers*, assez belle réminiscence de Sneyders signée à droite *Abraham Hondius A° 1675*. C'est un bon tableau de salle à manger moins habile, mais plus coloré qu'un Paul de Vos.

Enfin un *Méléagre et le sanglier de Calydon*, tableau en largeur, donné par le gouvernement en 1803, et qui ne mériterait pas de mention sans le quiproquo auquel il a donné lieu. Production médiocre de la fabrique de van Schuppen, il est porté au nom de cet industriel dans l'inventaire de 1803. Le copiste qui a transcrit le double de cet inventaire aura mal lu, et de van Schuppen a fait *Suppensau*, nom que le rédacteur du livret affirme n'avoir trouvé dans aucune biographie. Je le crois bien.

ÉCOLE ANGLAISE. — Par une faveur toute spéciale, ce musée possède une œuvre unique en France du plus grand peintre de l'école anglaise, de Joshua Reynolds. Je ne connais pas d'autres Reynolds chez nous, non-seulement dans les collections publiques, mais encore dans les collections particulières. M. le docteur Véron a possédé, dans la sienne, un *Portrait de femme* qui lui venait, je crois, d'une vente publique, et que le peintre Eugène Isabey avait eu longtemps accroché dans son atelier où il ne trouvait pas acquéreur à cent francs. C'était une ébauche d'un aspect étrange et d'un effet étonnant, mais d'une touche dure, et il me semble d'une main encore peu exercée. A la vente de M. Véron ce portrait fut adjugé pour la somme de 8,200 francs, et l'on m'assure qu'il a quitté la France. Le *Petit Samuel* de Montpellier est donc bien réellement le seul tableau de Reynolds que l'on puisse trouver en France. Il vient de l'heureux M. Valedau.

C'est un *boy* de quatre ou cinq ans, en pied, de grandeur naturelle. Il vient de se lever, est en chemise, agenouillé, et prie avec ferveur. Il est tourné vers la gauche. Le tableau est signé d'une

belle écriture anglaise; à droite : *J. Reynolds. Pinx.* 1777; à gauche : *Samuel ch.* 3. Le dessin est un peu lourd, mais la touche est d'une transparence singulière, et la couleur dorée, chaude, vigoureuse, est magnifique. Le fond un peu noir repousse d'autant plus en saillie le blanc de la chemise, et donne à l'enfant un aspect fantastique qui était bien, je crois, dans l'intention de Reynolds.

Ce sujet : l'*Évocation de Samuel*, paraît l'avoir beaucoup préoccupé; il l'a répété trois fois[1]. Je crois que le *Petit Samuel* de Montpellier est l'étude d'un tableau plus important. Il est indiqué sous le titre de *Un garçon en prière*, dans le catalogue de son œuvre. Il fut payé 50 guinées et envoyé en France, dit le même catalogue, par M. Chamier en 1778. Quand on n'a pas vu les beaux portraits de Reynolds dans les collections anglaises, et ceux répandus en assez grande quantité en Belgique, on peut, à Montpellier, se faire une idée bien affaiblie, mais juste, du talent d'un portraitiste qu'on n'a pas craint d'égaler à Titien, à Velasquez, à van Dyck et à Rigaud.

École française.— Voici dès l'abord un nom français qui peut

Aux Saumaises futurs préparer des tortures.

C'est une *Copie du jugement dernier*, d'après Michel-Ange, haute de 1m84, et large de 1m42; signé tout au long : *Robertus Lavoyer Aurel. fac. Romæ* 1570[2]. Quel était ce Robert Lavoyer d'Orléans, qui habitait Rome en 1570, et qui interprétait Michel-Ange avec un caractère et une religion très-remarquables pour l'époque? J'avoue ma complète ignorance sur cet artiste, dont je trouve ici le nom et les œuvres pour la première fois; les recherches que j'ai pu faire ne m'ont mis sur la trace d'aucun renseignement. Peut-être en trouverait-on dans les œuvres de Du Bellay ou de Ronsard.

Montpellier n'aurait pas moins de quinze Poussin à montrer aux admirateurs de ce grand maître. Ils viennent tous du don Fabre. Mais il faut se tenir en garde contre ces attributions. A mon sens,

[1] Voir la notice sur la vie de Reynolds, en tête de ses *Œuvres complètes*, traduites par Jansen. 2 vol. in-8°. — Paris, Levrault, 1805.

[2] Le livret donne la version erronée : *Robertus Le Voyer, avril fac. Roma 1570;* mettant *Avril* à la place de *Aurel* (Aurelianensis, d'Orléans).

il y en a un certain nombre qu'il faudrait restituer à Verdier, à Dufresnoy, peut-être à Sébastien Bourdon, et une autre partie qu'il serait prudent de ranger sous la dénomination vague d'école du Poussin. Cependant, la *Mort de sainte Cécile* et le *Baptême de Jésus-Christ* sont des toiles sérieuses et devant lesquelles il faut s'arrêter. En voici la description. *Mort de sainte Cécile :* le tableau représente l'instant de l'agonie de la sainte ; le pape lui donne la bénédiction, et un ange lui apporte du ciel une couronne et la palme du martyre. Plusieurs saintes femmes ramassent avec des linges et dans des urnes le sang qu'elle verse : le fond est décoré d'une belle architecture. Il y a en tout quinze figures. Le *Baptême de Jésus-Christ :* saint Jean verse l'eau du Jourdain sur la tête de Notre-Seigneur ; le Saint-Esprit, en forme de colombe, plane au-dessus de lui, resplendissant de lumière. Dieu le Père, entouré d'anges, prononce ces paroles : « C'est ici mon Fils bien-aimé. » Il y a plusieurs figures qui reprennent leurs habits après avoir reçu le baptême ; d'autres qui se dépouillent pour le recevoir. En tout, environ vingt figures principales. Il y a incontestablement une recherche du style et du grand dessin dans ces deux tableaux, et à ce compte on peut les attribuer au Poussin ; mais ce qui surprend et fait hésiter, c'est leur couleur violente et exaspérée, et en même temps boueuse et plombée, qui n'a rien de commun avec celle qu'il adopta plus tard. Je verrais donc dans la *Mort de sainte Cécile* et dans le *Baptême de Jésus-Christ*, s'ils sont du Poussin, une œuvre des premiers temps de son séjour à Rome en 1624, époque de transition pour lui, où l'étude de Raphaël et des monuments de la statuaire antique allait faire un style immortel de l'admirateur passionné jusque-là du Titien.

Sauf ces deux toiles, l'école française de la première moitié du dix-septième siècle n'est pas représentée à Montpellier d'une façon bien saillante. Des onze *Paysages* attribués au Guaspre, aucun n'est remarquable et plusieurs appartiennent à l'école d'Allegrain ou de van Bloemen. Les *Deux jeunes gens dessinant d'après le plâtre*, s'ils sont de Valentin, n'ont pas grand caractère, et sont traités dans une gamme claire qui ne paraît pas avoir été favorable au talent de l'artiste.

Guillet de Saint-Georges s'est chargé de nous apprendre qu'après avoir enrichi de peintures l'hôtel Lambert « Lesueur fut « employé par M. Fieubet, trésorier de l'épargne, pour la peinture

« d'une maison de la rue des Lions, proche l'arsenal ; l'histoire « de Tobie est traitée tant dans les plafonds d'une salle que dans « les bas-reliefs peints de bronze, rehaussés d'or et accompagnés « de plusieurs ornements. Le tableau du dessus de cheminée « représente aussi Tobie qui, en présence de sa femme Sara, fille « de Raguel, met sur des charbons ardents le foie du poisson « qu'il a tué sur le rivage du fleuve Tigris. » Est-ce ce tableau que possède le musée de Montpellier sour le nom de la *Première nuit de noce de Tobie?* Je ne le crois pas ; j'y verrais plutôt une copie de quelque Poerson ou d'un imitateur à sa suite, mais il me semble de tous points indigne de la main de Lesueur.

Les deux Martin : *Vue d'Elburg* et *Vue de Grave* sont importants, faciles, lumineux et aérés, mais durs et plats. Le nº 318 est signé : *Martin le jeune.* Cette signature contredit le livret qui, en le faisant naître en 1659 et mourir en 1735, le confond avec Jean-Baptiste Martin, dit Martin des Batailles. Martin le jeune avait pour prénoms Pierre-Denis, et était sans doute cousin de Jean-Baptiste. On n'a jusqu'à présent aucun renseignement sur son compte ; on ne connaît ni l'époque de sa naissance, ni celle de sa mort : on sait seulement qu'il vivait encore en 1730, date du tableau du Louvre, et était employé aux Gobelins.

Je n'ai pas à caractériser le talent et la manière d'Antoine Coypel. L'on connaît l'extrême habileté de ce professeur du régent, en même temps que sa couleur dure, violente, manquant de force et d'harmonie. *Louis XIV se repose dans le sein de la gloire après la paix de Nimègue*, est son tableau de réception à l'Académie (25 octobre 1681). Il avait vingt ans alors. Les deux autres compositions, *Enée sauvant son père Anchise* et la *Mort de Didon*, sont postérieurs de trente-sept ans à la *Paix de Nimègue.* Elles ont été exécutées vers 1717 ou 1718, et faisaient partie de la galerie du Palais-Royal, où Coypel, sur l'ordre du régent, avait peint quatorze sujets tirés de l'*Énéide.* Ce sont des tableaux décoratifs qui perdent à être vus de trop près et perpendiculairement. En place, et avec l'entourage auquel ils étaient destinés, les ors et les éclats de draperies de l'ameublement, ils devaient produire un certain effet.

Le livret, en attribuant la *Résurrection de Lazare* à Pierre Dulin, a copié l'inventaire du Louvre, donnant la même attribution. Rien ne la justifie. Henri Hulst, dans sa notice sur Pierre

Dulin[1], ne cite aucune œuvre se rapportant à ce tableau qui, du reste, est loin d'être bon.

Voici non-seulement le chef-d'œuvre de l'école française à Montpellier, mais un des plus beaux portraits de cette école que j'aie jamais rencontrés. Il appartenait à M. Collot. D'après le livret, ce serait *Mme Geoffrin* peinte par Chardin. Il y a là deux erreurs en deux mots. La personne représentée a de soixante-cinq à soixante-dix ans; elle est remarquablement conservée : c'est une femme âgée, ce n'est pas une vieille femme. Elle est vue de face, jusqu'aux genoux, de grandeur naturelle. La tête, pleine d'expression, de vie, d'éclat, peinte en outre d'une touche ferme, légère et transparente; ses cheveux poudrés, la fraîcheur de son teint, le soin de toute sa personne, prouvent qu'elle a dû être bien jolie et que, sans vouloir lutter contre le temps, elle tient cependant à n'épouvanter personne. Elle travaille à une tapisserie, sur un métier placé devant elle. Ses mains élégantes, grassouillettes, sont ornées de bagues fort riches. Elle est vêtue d'une magnifique robe de soie blanche, recouverte d'un par-dessus également blanc, que soutachent de somptueuses broderies d'or. Sur sa poitrine brille une plaque d'un ordre du Nord. Elle est assise dans un fauteuil de soie rouge, derrière lequel retombent les plis d'un rideau de velours vert à moitié tiré, et qui permet d'entrevoir un appartement meublé avec une grande recherche, et une cheminée encombrée de chinoiseries.

C'est, je le répète, un superbe portrait. Les qualités ne sont ni élevées, ni puissantes, mais toutes celles qui s'y trouvent sont poussées à leur extrême limite, et il existe entre elles un accord parfait. La touche est ferme, la couleur claire et douce, la pose et le dessin heureux. La recherche des détails, des vêtements, des accessoires, ne nuit en rien à la figure, qui conserve toute son importance, qui est le centre de la composition. L'auteur de ce portrait était peut-être médiocre en dehors de sa spécialité; peut-être encore n'a-t-il fait que ce seul portrait de bon, mais ce jour-là il a eu la main heureuse : il a produit un chef-d'œuvre.

De qui est-il? Je n'en sais rien, mais à coup sûr, il n'est pas de Chardin, dont les procédés étaient tout différents, et dont la touche plus grasse arrive parfois à donner à son modelé une apparence

[1]. *Mémoires inédits de l'Académie de peinture.* — Paris, 2 vol., Dumoulin, 1854.

de cuir dont ce portrait ne porte pas trace. Le nom que je proposerais de préférence à tous autres est Michel Vanloo qui, en fait de portraits, a fait des merveilles dont a hérité le musée de Madrid.

Qui représente-t-il? Je l'ignore encore, mais la description que j'en ai donnée prouve que ce n'est pas Mme Geoffrin. On pourrait y voir quelque princesse prussienne, bavaroise ou palatine, quelque membre de la famille impériale russe, plutôt que la protectrice des encyclopédistes. C'est le portrait d'une femme, grande dame jusqu'au bout des ongles, et Mme Geoffrin, qui avait beaucoup de qualités, ne possédait pas celle de la distinction physique. Qu'importe d'ailleurs en présence d'une belle chose, de qui elle soit et d'où elle vienne ! Ce portrait est magnifique, je le répète, c'est tout ce que j'en veux savoir.

De cette toile à *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père* la distance est grande. Ce tableau, morceau de réception de Dandré Bardon à l'Académie (30 avril 1735), a pu paraître jadis réunir le dessin de l'école romaine à la couleur de l'école vénitienne. A présent, il paraît ce qu'il est : peint par à peu près et amusant comme tout ce qu'a fait le dix-huitième siècle ; mais il n'a pas d'autre mérite.

Les trois Joseph Vernet : *Paysage*, *Tempête*, *Marine*, tout en n'étant pas des compositions très-saillantes, donnent cependant une idée assez juste de la facilité spirituelle et bourgeoise, du sentiment vrai de la nature, qui ont conquis à Joseph Vernet une place à part parmi les artistes de son temps. Le *Paysage* est signé *J. Vernet*, *f.* 1774. Il représente un pont sur une grande rivière, une forêt dans le lointain ; sur le devant, des matelots débarquent différentes marchandises. On y voit plusieurs figures, dont trois à cheval. Exposé au Salon de 1775, avec un autre *Paysage* de dimensions exactement semblable, signé d'une signature identique, et qui figure maintenant au Louvre sous le numéro 618. M. Léon Lagrange[1] nous apprend que l'abbé Terray les paya tous deux 10,000 livres. On les retrouve à sa vente faite en 1779, où ils furent acquis 6,000 livres par un sieur Feuillet. Le *Paysage* de Montpellier est joli, et la sénilité de brosse de J. Vernet, qui commence vers cette époque, ne s'y fait pas encore sentir.

Onze Greuse, c'est beaucoup pour un musée de province, mais,

[1] *Joseph Vernet, sa vie, sa famille et son siècle.* — Paris, 1 vol. in-8°, 1859.

en vérité, ce n'est pas trop pour celui de Montpellier, dont j'ai plaisir à énumérer les richesses. Ils ne sont pas tous également beaux, mais sauf une étude : *Tête de paralytique*, dont je contesterais l'originalité, je les crois tous authentiques. Le *Gâteau des Rois*, une des compositions paysannesques, dramatiques et philosophiques où excellait Greuze, est de sa meilleure exécution et de son meilleur temps. Elle est signée *J. B. Greuze*, 1774, et a été gravée par Flippart.

La *Prière du matin*, qui représente une jeune fille agenouillée au pied de son lit, est moins importante, mais d'une exécution plus vigoureuse, et d'une couleur plus soutenue encore. Le modèle de cette tête si gracieuse, de ces yeux si limpides et si purs, doit être la jolie Mme Greuze, Mlle Babuty, qui, à partir de 1767, donna de si graves et de si grotesques chagrins à son mari. Ce portrait serait donc antérieur à 1767.

Portrait d'une jeune fille, charmante esquisse, plus légère et plus libre que d'habitude.

Jeune fille au panier, jolie et gracieuse tête d'étude.

Tête de jeune fille. Ce sont ces yeux pleins d'une humidité nacrée, cette bouche entr'ouverte; c'est cette tête enivrée que Greuze a répétée et qui a été copiée, gravée, recopiée tant de fois sous le titre du *Désir*. Celle-ci est une réplique originale.

La *Jeune fille aux mains jointes*, toute jolie qu'elle soit, est d'une exécution lourde et pâteuse, tandis que le *Jeune enfant endormi* est traité dans une gamme blanchâtre et plâtreuse qui lui donne l'air, au premier abord, d'un Lépicié.

Passons en les signalant, mais sans nous y arrêter autrement que pour relever des noms d'artistes français peu connus :

Devant *Un buveur au milieu de sa famille*, signé : *Gamelin, An 7 R.* J'ai donné, dans le musée de Bordeaux, quelques détails sur cet artiste, né en 1739 et mort en 1808 ;

Devant un Théaulon : *Jeunes filles sortant du bain.* Il est signé : *Ét. Théaulon.* Né en 1739, ce peintre est mort à Paris, le 10 mai 1780 ;

Devant le *Canal* et le *Paysage*, de Demarne, importants comme composition, mais ordinaires comme exécution ;

Devant deux très-jolis panneaux formant pendants, de son émule et de son compagnon de voyage, Taunay : *Paysans jouant aux boules*, *Fête de village ;*

Devant cinq ou six toiles de l'ami de Fabre, Louis Gauffier. mort à Florence en 1801, qui donnent une curieuse idée de la tendance des arts dans les dernières années du Directoire ;

Mais arrêtons-nous quelques instants devant la *Cavalcade et promenade en calèche* de Swebach Desfontaines, bien certainement le chef-d'œuvre du peintre. C'est un panneau en forme de frise, fait évidemment pour un emplacement spécial. Il porte $0^{m}26$ de hauteur, sur $0^{m}60$ de largeur. Les personnages peuvent avoir 35 millimètres de hauteur et sont par conséquent des miniatures d'une très-petite dimension. Dans une clairière, à gauche, sont groupés des calèches attelées à la Daumont, des cavaliers et des femmes en habit de cheval se disposant à partir pour la promenade. Les costumes sont ceux du consulat. Au milieu des groupes, une jeune et élégante femme monte un cheval blanc : c'est l'impératrice Joséphine. Toutes les figures sont touchées avec une rare délicatesse, sans minceur et sans dureté. Quelques arbres d'un vert blond et léger servent de cadre aux figures et se détachent sur un ciel riant, chaud et fin comme les ciels de Wouwermans. Ce tableau est signé à gauche, *SW. 1800*. Depuis soixante ans, il s'est conservé intact ; les couleurs ont gardé leur fraîcheur et leur vivacité premières, jointes à cette harmonie soutenue que donne le temps. Bref, il tient vaillamment sa place au milieu des productions hollandaises dont il est entouré, et est supérieur à plusieurs d'entre elles. C'est en faire le meilleur éloge. Le livret assure qu'il fut commandé par l'impératrice pour la Malmaison, et le paysage, qui rappelle les coteaux de Marly et de Luciennes, confirme cette assertion.

Voici la note qui, dans le catalogue des tableaux du Louvre, accompagne la description du tableau de David : *Figure académique*, portant le numéro 155. « Cette étude, ainsi qu'une autre « d'un homme vu de dos, fut exécutée en 1779 par David, pen- « dant son pensionnat à Rome. Elles servirent longtemps de mo- « dèles à ses élèves, et figurèrent en 1824 dans le salon qui pré- « cédait la salle où l'on exposa le tableau de *Mars désarmé par* « *Vénus et les Grâces*. Après la mort de David, elles parurent « sous les numéros 13 et 14 dans le catalogue de la vente qui se « fit à Paris le 17 avril 1826. Elles ne trouvèrent pas d'acquéreur, car « on les revit sous les numéros 9 et 10 du catalogue d'une deuxième « vente qui eut lieu le 11 mars 1835. La figure numéro 9 fut achetée

« au prix de 201 francs par M. Berthon, qui la céda en 1839 au roi « Louis-Philippe pour la somme de 800 francs. La deuxième figure, « celle de l'homme vu de dos, fut acquise pour 180 francs par M. le « marquis de Montcalm, qui la cite dans la description de ses ta- « bleaux (Montpellier, 1836). Elle était connue dans l'atelier de « David sous le nom d'Hector, et celle du Louvre, sous celui de « Patrocle. Il est probable que ces deux peintures ont été expo- « sées au Salon de 1784, lorsque David n'était encore qu'agréé « de l'Académie. On trouve, au numéro 315, trois figures acadé- « miques, dont l'une représente un *saint Jérôme*. Cette académie, « acquise par M. Collot à la vente Montcalm, figure au musée de « Montpellier sous le numéro 100, et porte le titre d'*Hector traîné « dans la plaine de Troie.* » Elle m'a paru plus terminée mais moins à effet que celle du Louvre. Toutes deux, du reste, sont précieuses en ce qu'elles montrent David dans un des rares moment où il était coloriste.

D'un contemporain de David, moins maître certainement, mais artiste plus original que lui, de Prudhon, nous trouvons sous le titre : *Allégorie aux arts et aux sciences*, les quatre esquisses terminées des panneaux commandés à Prudhon par la reine Hortense, et qui figuraient dans son hôtel rue Laffitte (aujourd'hui l'hôtel Rothschild). Les panneaux représentent non pas, comme le dit le livret, la *Musique*, la *Numismatique*, la *Poésie légère* et la *Diplomatie*, mais *Minerve*, *Euterpe*, *Vénus* et *Pandore*. Peintes de cette brosse moelleuse que Prudhon avait dérobée au Corrége, comme élégance de lignes et de contours elles égalent les figures isolées des Saisons et des Muses popularisées par la lithographie. Léguées par M. Valedau, elles furent acquises par lui à la vente Denon pour la somme de 3,500 francs [1].

Enfin, pour terminer cette longue revue des peintres antérieurs à l'école contemporaine, je signalerai de Girodet-Trioson l'esquisse du fameux *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*, ce tableau si bien composé, dont la gravure est connue de tous ceux qui ont eu à faire aux médecins ; et d'un autre élève de David, Marius Grasset, un *Michel Montaigne visitant le Tasse dans sa prison*, exécuté à Rome en 1820, ainsi que l'indique sa signature.

[1] Le musée du Louvre a acquis, en avril 1867, à la vente Laperlier, les quatre cartons de ces peintures, au prix de 5,030 francs. Ils portent dans la *Notice* de M. F. Reiset les nos 1288, 1289, 1290, 1292.

L'école contemporaine est représentée par plusieurs œuvres envoyées par le gouvernement à la suite des expositions. Elles ont été suffisamment décrites et discutées à l'époque de leur apparition pour que je ne veuille pas recommencer ce travail. Quant à les juger en dernier ressort, elles sont encore trop voisines de nous pour qu'on puisse le faire avec une entière impartialité. La postérité n'a pas commencé pour elles si tant est qu'elle doive jamais commencer. Les principales sont : Les *Vaches au pâturage*, par M. Brascassat. Salon de 1835.

Intérieur de cabaret, par M. Louis Knauss. Salon de 1853.

Ce qu'on voit à vingt ans, par M. Glaize. Salon de 1855.

Nyssia, statue par Pradier. Salon de 1848. Malgré toute ma réserve, il m'est impossible de ne pas dire que cette statue me paraît une des plus médiocres, échappées au ciseau de ce statuaire.

Mai 1860.

Bibliographie. *Notice des tableaux et objets d'art exposés au musée Fabre de la ville de Montpellier.* — Montpellier, Pierre Grollier, 1850.

Notice des tableaux et objets d'art exposés au musée Fabre de la ville de Montpellier, 6e édition. — Montpellier, Gras, éditeur, 1859.

Le Musée de Montpellier. Article de M. Renouvier dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Tome v, p. 9.

DESSINS

Un examen du musée de Montpellier serait incomplet s'il ne comprenait les dessins. Je ne parle pas de la collection Atger, placée à l'École de Médecine, et qui m'a paru plus nombreuse que bien choisie; mais des dessins exposés au musée Fabre. Ils sont nombreux, et quelques-uns très-remarquables. En les adjoignant au fonds Atger, on formerait un ensemble, sinon égal au musée Wicar, à Lille, du moins fort important, et qui occuperait la seconde place parmi les collections de province; car Rennes, qui possède également des dessins, ne peut lutter avec Montpellier, au moins comme qualité. Pour atteindre ce résultat, il faudrait

commencer par les faire monter et cartonner convenablement, ils en ont le plus grand besoin. Quand je les ai vus (septembre 1857, — septembre 1859, — septembre 1863), ils étaient assez mal fixés sur de mauvaises feuilles de papier, où la poussière et la lumière les détériorent à qui mieux mieux. L'administration du musée se doit à elle-même de ne pas laisser cet état se perpétuer.

Voici ceux qui m'ont arrêté dans une visite de quelques heures. Les plus beaux et les plus importants proviennent du legs Fabre.

De Raphël : une *Vierge tenant le Bambino dans ses bras.* Au crayon noir relevé de blanc, fixé sur toile; grandeur naturelle, le buste seulement. C'est une esquisse de la *Madone de la casa Tempi*, aujourd'hui à Munich. Quoique en très-mauvais état, ce qui reste de ce dessin est encore fort beau, et l'on peut y reconnaître les caractères de l'école du Pérugin et de la premiere manière de Raphaël. M. Passavant, qui le cite, ainsi que les deux suivants, accepte l'attribution comme bonne (t. II, p. 487).

De Raphaël : *Téte de Vierge*, de face, quart de nature, à la pointe d'argent. C'est une œuvre délicieuse, un véritable bijou d'amateur. La douceur, l'élévation et la beauté répandues sur cette tête de deux pouces carrés sont impossibles à rendre. J'ai le regret d'ajouter qu'elle est exposée dans un coin, au dessous d'une balustrade qui la dérobe aux regards, mais non aux rayons du soleil, qui arrivent par une fenêtre de face. Si l'on n'y porte une sérieuse attention, avant qu'il soit peu, cette petite merveille aura complètement disparu.

Il ne m'appartient pas de donner des conseils, mais si la garde de pareils chefs-d'œuvre m'était confiée, au lieu de les laisser exposés, je les soustrairais à l'action du jour, leur plus cruel ennemi; je les enfermerais sous de triples cartons et de triples serrures, ne les exhibant qu'à de rares intervalles, et n'en facilitant l'accès qu'à bon escient et à des amateurs dignes de s'y intéresser et de les apprécier. Les dessins sont les œuvres d'art les plus délicates et les plus fragiles, celles qui perdent le plus à être soumises à la lumière. C'est un fait connu de tous les amateurs. Ne serait-ce même que par intérêt bien entendu, il faudrait les enlever le plus tôt possible. Si l'accès en était plus difficile, ils seraient probablement plus connus.

De Raphaël : *Étude d'homme.* Dessin à la plume, capital et de toute beauté. C'est un croquis pour l'homme appuyé sur la balus-

trade, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*. Dans la fresque, cette figure, connue sous le nom du *Sectaire*, se soutient des deux mains sur la balustrade. Ce mouvement ne fut que le second, et le croquis de Montpellier prouve que, dans l'origine, le *Sectaire* devait, afin de mieux voir, repousser de la main droite le personnage debout auprès de lui. La main et le mouvement sont encore parfaitement indiqués. Puis, mieux inspiré, et pensant que cette main eût inutilement dérobé ce second personnage, Raphaël les a réunies sur la balustrade par un mouvement tout aussi élégant que le premier. Comme mérite artistique, cette feuille de papier, couverte de quelques hachures, a une inestimable valeur. Raphaël avait alors (1509) vingt-cinq ans, il était dans le plein de sa belle manière florentine, qui, au dire des délicats, a produit ses plus parfaits ouvrages. Il fondait dans le plus harmonieux ensemble la naïveté et la fraîcheur de son génie avec la science acquise sous la discipline de Pérugin et de Fra Bartolomeo. Je le répète, ce dessin a une inestimable valeur.

Mais ce qui double le mérite d'art d'un grand intérêt de curiosité, ce sont deux quatrains d'un sonnet et le commencement d'un tercet tracés à gauche, au bas de la feuille, de cette écriture de Raphaël si lisible et si gracieuse. En outre, un détail prouve que chez lui le poète ne dédaignait pas les petites ressources du versificateur. Raphaël a mis à part, comme pour les retrouver quand il en aurait besoin, ces quatre rimes : *solo*, *nolo*, *stolo*, *dolo*. M. Passavant (t. II, p. 487) et Jules Renouvier (le *Musée de Montpellier*, *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 9) ont tous deux relevé cette versification, qui n'a rien de remarquable. A l'article de M. Renouvier est joint un *fac-simile* au quart d'exécution. Au verso, deux têtes à la plume, un peu plus grandes et un peu différentes, de la même tête du *Sectaire*, ainsi que les mains de cette figure.

Quoique placé trop haut, il n'est pas difficile de s'apercevoir que le *Festin* est un très-beau dessin. Il est à la plume, lavé de bistre et relevé de blanc. C'est une copie des *Noces de Psyché*, de la Farnésine. Je ne le crois pas de Jules Romain, à qui il est attribué; mais probablement de quelque graveur, élève de Marc-Antoine, qui aura reproduit l'admirable décoration de Raphaël. Bartsch cite (t. XV, page 43, numéro 14) une gravure de cette fresque, datée de 1545, par un de ces élèves. Le dessin de Mont-

pellier, qui est italien et du seizième siècle, est peut-être celui de ce graveur.

Une *Nativité*, grand dessin à la plume, lavé de bistre, appartient à la belle école romaine de la seconde moitié du seizième siècle. Il est donné, par le cartel placé sur le cadre, à Sébastien del Piombo, avec lequel il n'a aucun rapport. Il rappellerait plutôt Polidore de Caravage ou le Garofolo.

Dans l'école hollandaise, je n'ai noté qu'un important *Paysage*, de Moucheron, authentiqué par l'*M* de Mariette.

Tout le monde connaît les deux suites de Poussin sur les *Sept Sacrements*. La première fut exécutée, en 1630, pour le commandeur Cassiano del Pozzo, elle est maintenant en Angleterre, chez le duc de Rutland; la seconde, commandée par Fréart de Chantelou, et peinte de 1643 à 1648, figure dans la collection de lord Ellesmere, également en Angleterre. Il existe un grand nombre de dessins du Poussin pour ces deux suites, sans compter les copies et les imitations. Le Louvre possède une *Extrême-Onction;* la collection de M. de la Salle, dix autres [1]; un autre dessin appartenait, en 1854, à un marchand de gravures nommé Defer. Les dessins du musée de Montpellier sont à la plume, lavés de ce bistre foncé employé habituellement par le Poussin. Je m'en rappelle trois qui m'ont surtout frappé : l'*Eucharistie*, d'une belle conservation, sauf le saint Jean, à gauche, qui a été rapporté; l'*Extrême-Onction*, dont la disposition diffère de celle de Paris, et dont la composition rappelle un peu le *Testament d'Eudamidas;* et une autre *Eucharistie* disposée autrement que la première et mise aux carreaux. Ils sont en longueur et paraissent avoir tous été composés au même moment. Leur exécution rappelle le Poussin; mais placés hors de la portée d'une vue ordinaire, il est fort difficile de les examiner avec l'attention que mériterait un pareil nom et de donner une opinion affirmative. La présence dans diverses galeries de dessins du Poussin représentant les *Sept Sacrements* ne s'opposerait nullement à l'authenticité de ceux de Montpellier, l'artiste ayant fait un grand nombre d'esquisses pour le même tableau avant d'arriver à l'esquisse définitive. Quelques personnes, se

[1] Depuis 1866, M. His de la Salle a offert ces magnifiques dessins au musée du Louvre. Ils sont exposés au second étage dans la salle dite *des boîtes* et portent, dans le catalogue de M. Reiset, les nos 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1266, 1267 et 1268.

souvenant que Pesne avait gravé la seconde suite des *Sept Sacrements*, celle de Fréart de Chantelou, ont voulu voir dans les cadres de Montpellier les dessins faits d'après ces tableaux pour les gravures. Mais on sait que ces dessins sont aujourd'hui au musée de Lyon, auquel ils ont été donnés par M. François Grognard. Ils ont bien le caractère d'œuvres de graveur : la précision, la netteté, presque la dureté du contour; tandis que ceux de Montpellier m'ont paru traités avec une grande liberté. Je dois dire que l'opinion de MM. de Chennevières et Mundler n'est pas favorable à l'attribution de ces dessins au Poussin. Placés comme ils sont, ils m'ont paru fort beaux. C'est tout ce que je puis dire [1].

Quant au petit *Paysage bordé par un cours d'eau*, c'est le moins important de tous les Poussin pour la dimension, mais c'est, à mon sens ; le plus agréable, le plus charmant, celui sur lequel le doute peut le moins s'élever : en un mot, celui que j'emporterais si l'on me laissait le choix. C'est une étude bien probablement des bords du Tibre, près du ponte Molle, à la plume, lavée de bistre, pleine de naïveté, de force et de grandeur. Enfin, ce qui est un titre d'honneur pour les dessins : elle porte l'*M* de Mariette.

Le *Jugement de Pâris*, à la plume, relevé de crayon noir, de sanguine, de bistre et d'encre de Chine, par Jacques Stella, est une imitation de la grande gravure de Marc Antoine sur le même sujet. Il doit dater des années comprises entre 1623 et 1634, que Stella passa à Rome intimement lié avec le Poussin, et occupé à copier les antiques et les œuvres du seizième siècle.

Un dessin au crayon noir ayant encore appartenu à Mariette, monté par lui, portant dans un cartouche le nom de *Lud. Testelin*, représente une femme agenouillée devant un roi assis sur un trône. Une attribution donnée par Mariette ne peut être discutable. Le dessin est donc bien de Louis Testelin. Nous en trouvons d'ailleurs la confirmation dans le passage suivant de la vie de cet artiste, écrite par Guillet de Saint-Georges. « Dans la ville de Tours, « il y a deux tableaux qu'il fit pour M. Charton. Il a peint dans « l'un le *Passage de la mer Rouge*, et dans l'autre il a fait paraître « *Salomon qui juge la contestation de deux femmes*, dont cha-

[1] Une dernière visite au musée de Montpellier (août 1868) m'a démontré que MM. de Chennevières et Mündler avaient vu juste en ne considérant pas ces dessins comme l'œuvre du Poussin. Aujourd'hui je me range pleinement à leur avis (1870).

« cune soutient être la mère d'un même enfant. » Le dessin de Montpellier est évidemment une esquisse de ce tableau.

Je crois judicieuse l'attribution à Simon Vouet, le rival de Louis Testelin, d'une esquisse terminée pour un plafond ovale. Mais Simon Voüet a fait beaucoup de plafonds, dont la plupart ont été détruits. Auquel se rapporte cette esquisse ? Je l'ignore.

Du grand, du seul peintre que la France puisse, sans trop d'infériorité, opposer aux gloires étrangères (car Poussin et Claude sont bien près d'être des Italiens), d'Eustache Lesueur, j'ai remarqué une dizaine d'esquisses au crayon noir, toutes fort belles. Celles que j'ai notées sont : un *Homme assis par terre, buvant dans une coupe*, panneau en longueur, probablement pour l'hôtel Lambert ; un *Homme assis, le bras droit levé*, étude pour la figure d'Astasius, dans le tableau de *Saint Gervais et saint Protais; Figure de disciple vue par derrière*, montant les degrés d'un escalier ; *Homme couvert d'un manteau; Femme se sauvant par la gauche,* tenant un enfant de la main droite; *Homme attaché marchant vers la gauche*, étude pour la figure de saint Gervais dans le tableau de *Saint Gervais et saint Protais*, dont j'ai déjà parlé. Il y a encore quelques autres dessins de Lesueur : je ne les ai pas notés.

A la suite des Lesueur, j'ai passé rapidement devant un La Hyre signé ;

Devant des Lebrun, des Louis de Boullogne, des Coypel et des Vanloo.

Je me rappelle plus particulièrement deux Natoire ayant appartenu à Mariette, dont ils portent la marque. L'un, à la sanguine, représente une femme tenant un enfant ; l'autre, au crayon noir, le *Martyre de saint André.* C'est un copie faite par Natoire, à Rome, en 1771, l'année qui suivit ses fâcheux démêlés avec ce jeune architecte qui n'avait pas fait ses Pâques, du tableau de Jacinto Brandi à Santa Maria in Via Lata. Ce détail nous est transmis par Mariette lui-même, qui a pris la peine d'écrire cette inscription dans un cartel au bas du tableau : *Tabulam quam in œdem Sanctœ Mariœ in Via Lata Hyacinth. Brandi feliciter pinxit, Carolus Natoire delineab. 1771.*

Mais c'est à la collection Atger, à l'école de médecine, que les amateurs de Natoire, et j'avoue que je n'en fais pas partie, trouveront de quoi se satisfaire. M. Atger s'était épris pour Natoire d'un

goût qu'il m'est impossible de partager. Il avait rassemblé, en fait de pastels, dessins, gouaches, lavis, sépias, une très-grande quantité de pièces formant aujourd'hui trois gros volumes in-folio. Beaucoup sont importantes, quelques-unes sont jolies. Quant à moi, tant de Natoire m'ont attristé.

Je signalerai encore en courant ;

De Roslin, le peintre suédois qui a fait de si gracieux portraits, un *Portrait d'homme* signé : *Roslin M. Joubert.* Quel est ce M. Joubert ?

De Saint-Ours, trois médaillons dans le genre de ceux de Cochin, mais un peu plus grands, signés : *Saint-Ours*, 1792. Saint-Ours, né à Genève en 1752, était élève de Vien. Il remporta le premier prix, en 1780, avec le tableau de l'*Enlèvement des Sabines*, aujourd'hui au Louvre, resta douze ans à Rome, revint à Genève en 1792 et y mourut en 1809. Le catalogue des tableaux du Louvre (école française) contient une notice détaillée sur Saint-Ours.

De Louis Gauffier, douze ou quinze dessins à la plume dont le meilleur est *Saint Jean adorant l'enfant Jésus*, jolie esquisse empreinte d'un style, d'une élégance, d'une originalité que l'on est tout surpris de rencontrer chez ce rejeton de Taraval greffé de David. Gauffier était de cette colonie de séides de David que la Révolution trouva à Rome. Dans ce groupe, l'on comptait, avec Gauffier, Fabre, son ami intime ; Gagneraux, de Dijon ; Wicar, de Lille ; Cacault, l'envoyé de la République à Rome ; Artaud, la comtesse d'Albany, Paul-Louis Courier et quelques autres. Gauffier, né à La Rochelle en 1761, remporta le premier prix de peinture en 1784, partit pour Rome la même année et mourut à Florence en 1801, emporté par une affection de poitrine qui lui fit, pendant dix-sept ans, traîner une existence languissante. Le Louvre possède deux tableaux de lui (numéros 217, 218), exposés aux Salons de 1792 et 1793.

Puis, parmi les artistes plus rapprochés de nous et quasi contemporains : des études, lavis, aquarelles, gouaches, sépias de Fabre, Boissieu, Fragonard, Philippe Hackert, Gamelin, Carle Vernet, Regnault, Meynier, Revoil, Turpin de Crissé, Granet, de Forbin, Prudhon : l'*Amour et Psyché* représentés par deux enfants assis. L'Amour tient un chat dans ses bras. Gravé au pointillé par Copia, je crois. — Un charmant Bonnington, des Swebach, Newton Fielding, Géricault, Ciceri, Grenier, Charlet, Bellangé, etc., etc.

La plupart de ces dessins, surtout ceux des artistes du dix-neuvième siècle, proviennent des legs Valedau et Collot.

Enfin, je crois qu'il faut restituer au paysagiste anglais Turner une aquarelle, *Conversation italienne*, attribuée à Deveria. Des dames et des cavaliers jouent et causent sur une terrasse qui domine une des plus belles vues du monde ; un paysage familier à Turner et à tous les artistes anglais : la *Vue de la Tamise à Richemond*. Un de ces beaux couchers de soleil à la Turner, si splendides quand ils ne sont pas extravagants, enveloppe les lointains dans une lumière dorée. Quel que soit le talent de Deveria, il n'a jamais trouvé de pareils tons.

En dehors de Raphaël, qui appartient à tout le monde, ces dessins portent tous, on le voit, des noms français. Ce devrait être une raison pour y apporter plus de soin qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour. C'est par ce reproche, le seul que l'on puisse adresser à cette charmante collection, que je terminerai l'examen du musée de Montpellier.

Février 1865.

MUSÉE DE NANCY [1]

Sous ses ducs et avant le roi Stanislas, la Lorraine était déjà le centre d'un mouvement artistique que le nom de Claude Lorrain illustre suffisamment. On peut en citer facilement d'autres : Jacques Callot, Claude Deruet, Israël Silvestre, Israël Henriet, Sébastien Leclerc étaient Lorrains, — les uns de Nancy, les autres de Metz, — et il ne serait peut-être pas inutile de rechercher si c'est à un hasard ou à une aptitude particulière du génie lorrain que l'on doit la naissance de quatre des meilleurs graveurs du dix-septième siècle.

En 1702, le duc Léopold fonda l'Académie de Nancy, dont les statuts furent publiés le 2 février. Mais, comme le talent et les facultés supérieures ne se décrètent pas, les artistes qui sortirent de cette Académie sont bien inférieurs à leurs prédécesseurs, tout en méritant de laisser une trace dans l'histoire. Le règne tranquille, élégant et somptueux de Stanislas leur donna une libre carrière pour exercer leur talent ou leur savoir. C'est Claude Charles, directeur de cette académie ; Joseph Provençal, qui a peint les voûtes de l'église de Bon-Secours ; Jacquart, qui peignit celles de la cathédrale ; Sigisbert Adam et ses trois fils, dont l'un fut sculpteur du roi de Prusse Frédéric II, et dont le nom se retrouve sur les énormes groupes du bassin du Dragon, à Versailles ; Guibal, le sculpteur habile et maniéré des deux fontaines de la place Stanislas ; Girardet qui, placé sur le même théâtre que Boucher, l'eût égalé ; et enfin Jean Lamour, serrurier-ciseleur, qui donna au fer la ductilité de la cire, et dont les belles grilles de la place Stanislas peuvent se comparer au plus ingénieux enroulements de Lepautre, de Marot et de Meissonnier.

Les œuvres de ces artistes étaient placées dans les églises, dans

[1] Voir note O.

les divers monuments publics où la Révolution vint les prendre pour les réunir en collection. Ce fut l'origine du musée que ne tardèrent pas à augmenter, d'abord les tableaux envoyés à Lunéville pour orner les salles du congrès, et qui, les négociations terminées, furent presque tous laissés à Nancy; puis, les envois du musée central, auxquels Nancy avait droit comme une des villes désignées par le décret de fondation de fructidor an VIII.

Ces envois furent faits en deux fois. Ils se composaient de quarante tableaux, ainsi que le constate l'inventaire. La somme dépensée par le département pour les frais de rentoilage, restauration, emballage, se monta 3,830 francs, versés par M. Maleriat, au mois de thermidor an XII (juillet 1804).

Le musée de Nancy occupe depuis 1829, au second étage de l'hôtel de ville, trois vastes salles destinées jadis à l'appartement d'apparat de Stanislas. Il n'est pas divisé par écoles; les toiles sont placées les unes à côté des autres sans distinction d'auteur ni de pays, et ce mélange, qui devient une insupportable confusion avec un nombre de tableaux un peu considérable, offre au contraire une attrayante diversité quand ce nombre est restreint, comme à Nancy.

Nous rencontrons dès l'abord une production d'un vieux maître italien dont les œuvres sont tellement rares, que Nancy peut se glorifier avec Buckingham Palace, le musée et la cathédrale de Sienne, d'être la seule collection qui en possède une authentique : c'est Duccio, de Sienne. Placée dans une petite ville d'Italie, *la Madone* deviendrait un but de pèlerinage pour les voyageurs. Je ne dis pas que ce soit un chef-d'œuvre, mais c'est une œuvre très-rare, presque unique, d'un intérêt de premier ordre dans l'histoire de la peinture moderne. Commençons par la décrire.

Le panneau de bois a 90 centimètres de hauteur sur 48 cent. de largeur. La Vierge, à mi-corps, de grandeur naturelle, est assise de face. Elle soutient sur ses genoux l'enfant Jésus, la tête tournée à droite, et tenant dans la main droite un chardonneret. Fond d'or gaufré et pointillé. Les contours sont tracés par un trait en creux. De grandes hachures dorées indiquent, sur les plis des vêtements, les accrocs de la lumière. La tête de la Vierge offre un nez très-long, légèrement convexe, une bouche remarqua-

blement petite, caractères bien tranchés de l'école siennoise. Les yeux, longs, fendus en amande et surmontés de deux sourcils d'un arc parfait, rappellent ceux des vierges byzantines de Ravenne et de Palerme. Mais plus de liberté dans le mouvement du corps, un aspect moins farouche font pressentir que les types hiératiques vont être abandonnés et que l'on va s'en rapporter davantage à l'étude de la nature. Le livret assure que ce *tableau porte une inscription grecque qui indique qu'il a été fait à Rome en 1293.* Or, voici cette inscription, tracée au bas du tableau, non pas en grec, mais en caractères du treizième siècle, ne disant pas un mot de Rome : *Duccio me faciebat ano* MCCXXXIII [1].

Or, Duccio est parfaitement connu. Vasari lui a consacré tout un chapitre, Rosini, Baldinucci, Milanesi, Eastlake, Nagler, Waagen en parlent. Les savants annotateurs du Vasari de Lemonnier l'appellent le grand maître de l'école de Sienne. Il paraît avoir été fils de Buoninsegna. La tradition qui lui donne pour maître Segna di Bonaventura est controversée. Le tableau de Nancy permet de placer sa naissance autour de 1260. On le suit jusque vers 1340. Des documents authentiques nous apprennent qu'en 1308, la seigneurie de Sienne lui commanda un tableau qui fut fini en 1311, payé 3,000 ducats à cause de l'outremer qu'il contenait, et transporté en grande pompe sur le maître-autel du Dôme. Peint primitivement sur les deux faces d'un panneau, il a depuis été séparé en deux parties, placées maintenant dans la chapelle de droite du transept et dans la sacristie. Il est signé de cette touchante prière : *Mater sancta Dei, — sis causa senis requiei, — sis Duccio vita, — te quia depinxit ista.*

Vasari indique, à Florence, à Lucques, à Pise, à Pistoie, d'autres peintures, qui toutes ont disparues. Les deux tableaux de l'académie de Sienne, bien qu'un seul soit donné à Duccio d'une façon certaine, offrent trop de rapport avec celui du Dôme pour ne pas devoir lui être attribués sans hésitation. (Numéros 27 et 28 du catalogue de 1860.) Le quatrième tableau, dont l'authenticité est admise, est celui que le prince Albert acquit en 1845 des hé-

[1] Je dois dire que l'authenticité de cette inscription est contestée par certaines personnes, notamment par M. Mündler dont la compétence en ces matières épineuses est admise par tous les amateurs. J'avoue qu'après l'avoir examinée avec toute l'attention dont je suis capable, je la crois authenthique. Mais j'ai dû rapporter l'opinion de M. Mündler.

ritiers de Jean Metzger, de Florence; il ne porte pas de signature. C'est un triptyque représentant la *Crucifixion*. Il figurait à l'exposition de Manchester sous le numéro 12 du catalogue. Enfin, le cinquième Duccio authentique, la *Madone*, de Nancy, a été donné au musée par M. de Raulecour, qui le tenait du fils de Morghen, le fameux graveur. Il devait figurer au nombre des tableaux dont Vasari dit vaguement : « Il en fit également pour Sienne plusieurs « sur fond d'or. »

L'intérêt de ce tableau, le second signé, consiste dans la date accompagnant la signature. C'est le seul portant un millésime, et c'est ce millésime qui permet de fixer approximativement la date de la naissance de Duccio, entre 1250 et 1260. Ces dates étant à dix ans près, celles de la naissance de Cimabué, Duccio serait donc son contemporain. Or, les personnes qui ont pu visiter à Florence et à Sienne les œuvres des deux vieux artistes sont unanimes à reconnaître que celui qui se sépare le plus franchement de l'immobilité byzantine, celui qui a le plus appelé à son aide, — bien timidement encore, — la composition, la perspective linéaire et pittoresque, le mouvement, celui qui, en un mot, a le plus innové, c'est Duccio. Les œuvres du vieux Siennois révèlent donc ce fait que ce n'est pas à l'école florentine, mais à l'école siennoise qu'il faut reporter l'honneur d'avoir la première rompu avec les traditions byzantines et donné le branle à ce mouvement qui, cent ans plus tard, devenait cette splendide renaissance italienne, le plus bel épanouissement du sentiment artistique dont l'histoire du monde fasse mention. Voici le passage que M. Rio consacre à Duccio dans son livre : *De la Poésie chrétienne dans l'Art*. « Sur la fin du siè- « cle, on voit apparaître Duccio, dont on a heureusement con- « servé le grand tableau qui est à la cathédrale, et auquel il travailla « pendant trois ans avec tant d'âme, de goût et de patience, que « Rumohr n'hésite pas à le placer au-dessus de tous les monu- « ments qui appartiennent à l'école byzantine-toscane, sans excep- « ter mêmes les *madones* de Cimabué. Le fameux Ghiberti, le plus « ancien historien de l'art en Italie, fait à peine mention du der- « nier, et il n'est pas difficile de voir que c'est à Duccio qu'il donne « la préférence. »

J'espère avoir signalé l'importance des questions qui se rattachent à une production authentique de Duccio, de Sienne, et avoir fait comprendre pourquoi j'ai dû m'arrêter si longuement sur une

œuvre qui ne compte pas moins de cinq cent quatre vingts ans d'existence.

Le *Sauveur du monde* figurait jadis dans la collection du roi. Le livret donne l'extrait de la notice que lui consacre le catalogue Lépicié, et ce catalogue ne lui est pas favorable. Ce tableau est extrêmement faible, dit judicieusement Lépicié; mais il se trompe quand il l'attribue à Léonard de Vinci. La vie de Léonard est connue mois par mois, et aucun de ses nombreux historiens ne cite d'œuvre à laquelle puisse se rapporter le *Sauveur du monde.* Il rappellerait plutôt la manière de Luini, élève, il est vrai, de Léonard. Mais qui dit Luini ne dit pas Léonard; et, tout grand artiste que soit Luini, il n'égale cependant pas son maître, et il est impossible de confondre leurs œuvres. Je ne puis voir un original dans le *Sauveur du monde;* c'est une copie repeinte du tableau placé, si j'ai bonne mémoire, dans la galerie Borghèse, à Rome.

Au contraire, l'authenticité du Pérugin, la *Vierge à genoux, saint Jean et anges en adoration*, est fort admissible. La Vierge est placée entre Jésus et saint Jean au premier plan; sur un plan plus éloigné, les deux anges; fond de paysage. Les trois lettres *Per*, qui se lisent dans le bas à gauche, confirment l'attribution à Pietro Vannucchi, appuyée encore par le caractère bien connu de ses têtes, par le style de ses personnages et le jet de ses draperies. Cependant, les attributions au Pérugin deviennent plus délicates depuis que les œuvres de ses élèves ou imitateurs directs sont mieux connues: l'Ingegno, Gianicola, Domenico Alfani, le Spagna. Le tableau de Domenico Alfani, à Sainte-Julienne de Pérouse, est signé *Pervsinvs*, ce qui a autorisé quelques amateurs à lui attribuer la *Vierge* de Nancy. Je me borne à citer les pièces du procès, sans prétendre le résoudre. L'état de ce tableau, envoyé par le musée central, fait peine à voir. Une ruine complète est moins affligeante que les restaurations qui le déshonorent.

Le *Pape Sixte-Quint sous un dais*, donné à Andrea Sacchi, ne m'a pas rappelé le *Saint Romuald* du Vatican. Il est vrai que si ce tableau n'est pas, suivant l'expression de Lanzi, un des quatre meilleurs de Rome, c'est au moins le chef-d'œuvre de Sacchi. Le *Pape Sixte-Quint* est loin de mériter cette épithète; le livret reconnaît lui-même qu'il a été fort endommagé lors du

transport au musée de Nancy, et qu'il a subi de grandes restaurarions dans sa partie inférieure.

Un tableau intéressant est la *Sibyle de Cumes*, de Pietre de Cortone, donné par le gouvernement consulaire, et qui faisait partie, en 1762, de la collection du comte de Toulouse, où d'Argenville avait pu le voir. Ce n'est point par une pureté sans reproche que brillent les figures; ce n'est pas par la simplicité que se font remarquer les draperies; le maniérisme des époques de décadence y est inscrit en traits des plus saillants; mais la composition est facile et bien entendue. Certains personnages, tels que l'Auguste et l'enfant de gauche portant une cassette se ressentent encore du style de l'école romaine, où Pietre de Cortone avait étudié de longues années. Après avoir indiqué pour mémoire l'*Échelle de Jacob*, de Louis Cigoli, et un assez beau *Christ au tombeau*, de Castelli de Gênes, nous pouvons passer de l'Italie en Flandre.

École flamande. — On sait combien sont communes ces copies des *Compteurs d'argent* attribuées infailliblement à Quentin Metzys. C'est un vieux et une vieille en costume flamand du commencement du seizième siècle, à mi-corps, assis devant une table sur laquelle ils comptent et pèsent dans un trébuchet des florins, des doublons et des quadruples. Nancy en possède une assez médiocre, envoyée par le gouvernement en 1804, et provenant de Munich. Ce doit être quelque répétition allemande de la fin du seizième siècle.

Une des choses qui m'ont le plus frappé dans le curieux voyage de Reynolds en Belgique en 1770, c'est son admiration enthousiaste pour le tableau de Coeberger qui figure maintenant au musée de Bruxelles. Je ne puis m'expliquer ce singulier enthousiasme que par un mensonge de Reynolds à lui-même. Il croyait sans doute que sa propension vers la couleur pourrait devenir un fnneste exemple pour ses successeurs, et, afin de détruire cet effet, il aura voulu prouver qu'il savait admirer aussi les dessinateurs purs. Voyant de quel côté penchait la balance, il a pesé trop violemment sur l'autre plateau, et y a jeté un poids qui étonne entre ses mains, et dont, malgré toute son adresse, on voit qu'il n'était pas habitué à se servir.

Le musée possède précisément un tableau de ce peintre, *le*

Martyre de saint Sébastien, et qui a vu celui de Bruxelles a vu celui de Nancy. C'est un dessin sans souplesse et sans caractère, qui rappelle, mais de bien loin et par ses mauvais côtés, l'école florentine. Une composition maladroite, une couleur verdâtre, dure, sans transparence, si ce n'est toutefois le torse du saint, assez finement touché. Je me demande ce qui a pu plaire à Reynolds, et je n'y vois rien, si ce n'est le contraste même de ses défauts à ses qualités. Ce tableau, fait en Italie, excita, quand il fut placé à Notre-Dame d'Anvers, une extrême admiration. « L'autel « suivant, dit un guide d'Anvers du siècle dernier, est du jeune « serment de l'arc. Le tableau est peint par Wenceslas Coeberger, « excellent peintre, émule du grand Rubens. Au bas du tableau « l'on voit deux demi-corps de femmes qu'on vola en 1601, la nuit « du 3 janvier. Coeberger les y remit peu après. Au milieu de ce « tableau on remarque un bourreau ayant un emplâtre sur la tête ; « le peintre voulait demander par là à Rubens, qu'il haïssait à « cause de ses talents extraordinaires sur la peinture, s'il pouvait « guérir ce bourreau, c'est-à-dire corriger quelque chose à ce « tableau [1]. » Je n'ai pas besoin de dire que rien n'est vrai dans cette seconde historiette. Quant à la première, elle est authentique, bien qu'invraisemblable ; et l'on voit encore très-distinctement au bas du tableau, à gauche, la portion de toile qui a été rapportée.

La *Peste de Milan*, sans être un chef-d'œuvre, peut être regardée comme une bonne composition de Gaspard de Crayer. Sa couleur est fine, claire, un peu froide ; les figures ont de l'élégance ; la tête du communiant est pleine d'expression ; le diacre moustachu, qui fait l'aumône à gauche, a de la tournure et du caractère. C'est, en somme, un tableau froid, qui ne frappe pas, comme beaucoup de Crayer, mais qui gagne à être considéré attentivement. Ce tableau, envoyé en 1804 par le musée central, est indiqué sur l'inventaire comme venant de Belgique. Un guide d'Anvers de 1763 cite, dans l'église des Dominicains, deux toiles de Gaspard de Crayer. La *Peste de Milan* était-elle l'une de ces deux toiles ?

En attribuant la *Transfiguration* à Déodat Delmont, le livret commet une erreur et avance un fait douteux. L'erreur est facile à

[1] *Description des ouvrages de peinture et sculpture existant à Anvers.* — Anvers, Gérard Berbie, 1757.

relever, le fait douteux facile à discuter, grâce à l'excellent catalogue d'Anvers.

D'abord Dieudonné Van Dermonde, qui, italianisant son nom dans ses voyages en Italie, en avait fait Deodato del Monte, devenu, en repassant en France, Déodat Delmont, mourut non pas en 1634, mais en 1644, le 26 novembre. Né en 1581, il avait donc 63 ans au moment de sa mort.

En second lieu, le livret se fonde pour lui attribuer ce tableau sur ce que « les biographies du peintre font mention de la *Trans-* « *figuration* placée dans l'église d'Anvers, qui ne s'y trouve plus « aujourd'hui. Il y a donc lieu de croire que le tableau dont le « musée de Nancy est actuellement possesseur, et qui lui a été « donné par le gouvernement lors de nos conquêtes, est l'œuvre « de Déodat Delmont. » Or, cette assertion est infirmée par deux témoignages qui se font valoir l'un par l'autre. D'abord l'inventaire dit positivement que la *Transfiguration* vient de Mantoue; ensuite le catalogue du musée d'Anvers n'enregistre qu'une seule œuvre au nom de Delmont, précisément la même *Transfiguration* (n° 300 de l'édition de 1857) que l'on prétend être à Nancy. Ce catalogue ajoute comme document que « ce tableau ornait « jadis, à la cathédrale, l'épitaphe du chanoine Philippe Emma- « nuel Trogney, décédé le 4 janvier 1614. » Il y a donc ici confusion. L'ancien tableau de la cathédrale ne peut être à la fois au musée de Nancy et au musée d'Anvers ; et, comme il est plus que probable que celui d'Anvers est le même que celui de l'épitaphe du chanoine Trogney, il s'en suit qu'il faut chercher une autre provenence à celui de Nancy. C'est, je crois, un point éclairci.

Reste la question de la justesse de l'attribution; et ici il se pourrait que le livret n'eût pas tort. Voici pourquoi. La *Transfiguration* de Nancy, que l'inventaire attribue à Rubens, rappelle en effet sa manière. Or, comme nous savons que Déodat Delmont accompagna Rubens dans son premier voyage en Italie et qu'il y séjourna avec lui de 1600 à 1608, comme nous savons également que Rubens passa la plus grande partie de ces huit années à la cour du duc de Mantoue, il est permis de croire que Delmont peignit, sous les yeux de Rubens et dans sa manière, une première *Transfiguration* à Mantoue, avant 1608, et qu'il répéta ce sujet à Anvers en 1614. Le premier de ces tableaux serait à Nancy, le second à Anvers. Seulement, je n'ai plus la *Transfiguration* d'An-

vers assez présente à la mémoire pour dire si elle ressemble, comme disposition, à celle de Nancy. C'en est assez, je pense, sur Déodat et sur ses œuvres.

Les *Deux Têtes de vieille femme* doivent être l'esquisse originale de cette figure qui a servi à Jordaens pour toutes ses têtes de vieilles. La tradition veut que ce soit la mère même du peintre. Ce qui est certain, c'est qu'elles sont traitées avec l'adresse et l'énergie que l'on peut attendre de la brosse de Jordaens. C'est la même figure vue de deux côtés, comme la mère d'Hyacinthe Rigaud, du musée du Louvre.

Les deux tableaux de Philippe de Champagne : *Ecce Homo*, la *Charité*, sont ordinaires. Ils ne sont pas mentionnés dans les *Mémoires inédits des artistes français*. L'inventaire du Louvre les désigne, le premier, comme provenant de l'hôtel de Penthièvre, maintenant la Banque de France ; le second, comme figurant dans l'église métropolitaine de Paris.

L'inventaire de Paris attribue le *Saint Paul* à Philippe de Champagne. Le livret, à plus juste titre, le restitue à son neveu et élève, Jean-Baptiste. Les *Mémoires inédits* nous apprennent qu'en 1667, Jean-Baptiste « fit le tableau du May de Notre-Dame, et y repré-« senta saint Paul qui est lapidé par les Juifs d'Antioche et d'I-« cone. » Ce tableau est placé maintenant au musée de Marseille, et ses dimensions, qui sont celles de tous les Mays, ne permettent pas de le confondre avec celui de Nancy. Il est possible que le *Saint Paul* de Nancy soit une étude terminée pour le personnage principal du tableau de Marseille. Je n'affirme rien, n'ayant plus assez présent le souvenir du tableau de Marseille.

Dans l'*école hollandaise*, je n'ose pas attribuer à Ferdinand Bol la *Cuisinière hollandaise*, représentant un vieille accoudée sur l'appui d'une fenêtre et tenant une lumière à la main. Elle est signée *F. B. anno 1677*, et je ne vois que Ferdinand Bol dont le nom puisse se rapporter à ces initiales et qui vécût encore à cette date. Je dois dire cependant que la *Cuisinière hollandaise* n'est pas exécutée dans la manière de cet élève de Rembrandt.

Je ne me souviens plus de la *Méditation de saint Jérôme*, désignée comme une copie d'Aldert Durer. Je la trouve enregistrée dans mes notes comme une œuvre portant le caractère assez prononcé de l'école bavaroise.

Les premières œuvres que nous ayons à signaler dans l'*école française*, sont un Lubin Baugin, la *Vierge*, *l'Enfant Jésus et Saint Jean*, dont j'ignore l'origine ; et un Lafosse, l'*Assomption de la Vierge*, plus curieux pour avoir décoré jadis la chapelle du château de Choisy, où Lafosse avait peint toute l'histoire de la Vierge pour Mlle de Montpensier, que par sa valeur propre.

Le nom de Philippe Meunier est des plus inconnus parmi les peintres français, après avoir mérité dans son temps une renommée que ses œuvres justifient de tous points. Né en 1655, et élève de Jacques Rousseau, son goût l'entraîna vers l'architecture, comme Canaletti et Guardi, et il fut chargé de la décoration des pavillons de Marly. Ces peintures n'existent plus, mais on peut juger encore de l'habileté de Meunier à la chapelle de Versailles : les ornements de la voûte sont de lui. Meunier paraît avoir fait peu de tableaux, et les deux *Intérieurs* du musée de Nancy sont peut-être les seuls qui restent aujourd'hui. On y reconnaît une extrême adresse à disposer les masses architecturales, un goût d'ornements riche et noble, un coloris facile et brillant, inférieur sans doute à Canaletti, mais qui rappelle celui de Panini. Comme valeur d'art et comme valeur historique, ces deux toiles méritent d'être plus connues.

Ces deux tableaux, commandés par Louis XIV, ne furent terminés qu'après la mort du roi, et ce fut à cette occasion que Louis XV, bien jeune encore, alla visiter le peintre daus son atelier. C'est aussi ce qui explique comment Pater, sortant à peine de l'atelier de Watteau, put peindre les figures qu'on lui attribue. Restés à la surintendance de Versailles jusqu'au consulat, ces deux tableaux ne la quittèrent que pour aller orner les salles du congrès de Lunéville, en 1801, avec le Vanloo, le Detroy et le Boucher.

« En 1727, dit le chevalier de Valory dans la biographie de « Jean-François Detroy, publiée dans les *Mémoires inédits*, M. le « duc d'Antin, surintendant des bâtiments, obtint du roi un prix « de six mille écus pour celui des peintres de son Académie qui « ferait un tableau jugé digne de le remporter. » Le sujet était laissé à l'initiative des concurrents. Les plus connus furent Cases (*Vénus sur les eaux*), Noël Coypel (*l'Enlèvement d'Europe*), Lemoyne (*la Continence de Scipion*) et François Detroy (*Diane au bain*). A en croire le chevalier de Valory, les deux meilleures

compositions auraient été celles de Cases et de Noël Coypel, tandis que la *Continence de Scipion* et *Diane au bain*, bien qu'inférieures, furent désignées pour partager le prix. Elles figurent toutes deux à Nancy. Je n'ai rien à en dire, sinon que la touche trahit l'époque de leur exécution jusque dans ses plus minces détails. La couleur de la *Diane au bain* m'a paru plus agréable que celle de la *Continence de Scipion*, et sa conservation est parfaite. Le reproche qu'on peut lui adresser, c'est d'être dessinée peu correctement. Les têtes ne sont pas belles et doivent être des portraits. Detroy eut pu mieux choisir. Mais ce qui étonne, c'est que le même homme qui peignait les chairs roses, fraîches, les figures poupines, les grâces maniérées de la *Diane au bain*, ait laissé dans la *Cérémonie du Saint-Esprit* une toile digne de Van Dyck. Quant à Lemoyne, le chevalier de Valory l'accuse d'avoir épousé la sœur de Stiemart, qui avait l'oreille du duc d'Antin, afin d'obtenir le prix. Se marier pour si peu, ce serait du courage!

Le *Saint Ambroise ressuscitant un enfant*, par Louis Galloche, était placé, au siècle dernier, dans l'église Saint-Louis du Louvre, où Galloche avait peint plusieurs autres tableaux. C'est une peinture incorrecte, plate et prétentieuse de cet artiste, qui continue jusqu'en 1716, avec plus de persévérance que de mérite réel, l'école de Boullongne, dont il était l'élève.

La vie d'Octavien est aussi peu connue que ses œuvres. Le peu que l'on sait nous vient des registres de l'Académie de peinture, où François Octavien, né à Rome, fut reçu le 24 novembre 1725, comme peintre de sujets galants, sur son tableau de la *Foire de Bezons*, maintenant au Louvre (n° 383). Il mourut, toujours d'après les mêmes registres, en 1736. Là se bornent les renseignements. Quant à ses tableaux, avec celui de Paris, je n'en connais pas d'autres que les deux de Nancy : *Promenade dans un parc*, et le même sujet répété; ces deux derniers sont signés *Octavien*, sans date, malheureusement. D'où viennent-ils? Je n'en sais rien. Sans doute de quelque donateur particulier qui les aura trouvés dans un château de Lorraine. La touche n'est pas dépourvue d'habileté; mais la couleur est lourde, brouillée et pâteuse, et partout la pratique se fait sentir plus que l'étude. Octavien devait sortir de l'atelier de Lancret.

L'*Ivresse de Silène* est une des bonnes œuvres de Carle Vanloo. L'adresse de la composition, la vivacité du dessin, des figures

d'une certaine tournure comme celle qui tient la jambe de Silène, dénotent, chez Carle Vanloo, un certain instinct de la grande école d'Anvers. La couleur est faible, empreinte de cette localité bleuâtre qui distingue Carle Vanloo, et qui, suffisante pour peindre des légèretés de boudoir, ne l'est plus lorsque l'on a à reproduire des scènes qui ont exercé la brosse de coloristes tels que Rubens ou Jordaens. Le tableau qui figurait dans la collection du Roi, avant 1787, fut envoyé, en 1801, à Lunéville, pour orner les salons du congrès. Sur la demande des autorités locales, le gouvernement consulaire consentit à le laisser au musée de Nancy.

La Promenade dans un parc, de Jean-Baptiste Leprince, est un tableau assez spirituellement touché. Mariette prétend que lorsque Leprince passa en Russie (1758), il dessinait du paysage et en gravait, mais que ses talents paraissaient assez médiocres. A ce compte, ce tableau serait postérieur à son séjour en Russie. Leprince fut reçu à l'Académie, le 24 août 1765, sur un tableau représentant un *Baptême selon le rit grec.*

En pénétrant dans le musée, on remarque, accrochées au mur de la salle obscure qui sert d'antichambre, plusieurs toiles représentant des sujets galants. Ces toiles appartiennent à un peintre de Nancy, du siècle dernier, à Girardet, dont le musée possède huit compositions. Elles sont traitées dans le goût de Boucher, d'un coloris moins brillant, mais dessinées plus correctement, et peuvent faire supposer que si Girardet eût été appelé à développer ses facultés devant un public plus difficile, il eût égalé Boucher. Girardet est aussi l'auteur des fresques du grand escalier de la Mairie, bien inférieures à ses tableaux de chevalet et qui prouvent que la peinture monumentale n'était pas son fait.

Un autre artiste de Nancy, Claudot, mort en 1814, ami de Girardet et élève de Joseph Vernet, expose huit tableaux. Ce sont des paysages dans le goût de son maître, d'une couleur trop noire, d'une touche embarrassée, mais d'une composition facile qui rappelle l'école dont il sortait. Joseph Vernet, appréciant tout le mérite de son élève, essaya à plusieurs reprises de lui faire quitter Nancy, sans pouvoir jamais vaincre soit l'indolence, soit la modestie de l'artiste. Nous recommandons les deux noms de Girardet et de Claudot à M. de Chennevières.

Bien que le musée ne possède rien de Jacquart, le peintre du dôme de la cathédrale, son nom, cependant, doit trouver place

ici. Son œuvre, je regrette de le dire, est d'une grande médiocrité. Sa composition n'a ni centre, ni unité; ce ne sont pas même des groupes, ce sont des personnages isolés; le dessin est plus qu'incorrect, et la couleur, dure, noire, lourde, ne fait pas oublier ces défauts. Le nom du peintre, signé en grosses lettres dans un coin de la composition, ressemble fort à une épigramme. Il ne faudrait pas juger l'Académie de Nancy sur des élèves semblables.

Parmi les œuvres des peintres contemporains, je dois signaler :

Le Débarquement de l'Armée française en Algérie, par M. Gilbert;

Le Portrait de Napoléon Ier, par Isabey, le miniaturiste, une des rares peintures à l'huile que l'on a conservées de cet artiste;

La Vue de Dieppe, de son fils, Eugène Isabey, exposée au Salon de 1842, une de ses meilleures productions. La vérité des eaux, la finesse du ciel, où le vent promène des nuages d'un gris harmonieux, l'air qui circule si largement dans toute la composition, la teinte brillante qui y est répandue, ne méritent que des éloges. Pour donner un centre à ces divers effets, M. Isabey a réuni sur la falaise, au premier plan, des femmes qui font sécher des linges aux couleurs éclatantes et tranchées. Ce subterfuge était inutile avec une harmonie aussi générale que celle de ce tableau. Si ce groupe pouvait disparaître, la *Vue de Dieppe* serait sans défaut;

Saint George terrassant le démon, par M. Ziegler, œuvre qui eut beaucoup de succès au Salon de 1834;

La Bataille de Nancy, par Eugène Delacroix. On y remarque le groupe de Charles le Téméraire et de son meurtrier, d'un magnifique mouvement. On peut reprocher un dessin trop lâché au groupe des combattants du second plan; mais ce défaut disparaît dans l'effet général, qui rend avec une rare poésie la sombre désolation d'une journée d'hiver.

Enfin une copie de la *Bataille de Hanau*, de M. Horace Vernet, par un de ses élèves, M. Charles Rauch, copie qui ferait une illusion complète et tromperait les plus habiles, si l'original venait à disparaître.

J'ai dit que ce musée occupait les salles du second étage de la mairie de Nancy. Ces salles, éclairées par des fenêtres latérales, ne sont rien moins que favorables à l'exposition des toiles. Quand je le visitai pour la dernière fois, dans l'automne de 1862, on m'assura qu'il était sérieusement question de le transporter dans

une galerie mieux appropriée à sa destination et recevant le jour d'en haut. Il est à souhaiter que ce projet se réalise. Placés d'une façon plus convenable, les tableaux de Nancy gagneront à être plus connus.

Juillet 1863.

Bibliographie. *Notice des objets d'art exposés au musée de Nancy.* — Nancy, Hinzelin, 1845.

Notice des tableaux exposés au musée de Nancy. — Nancy, Hinzelin, 1854.

Notice des tableaux exposés au musée de Nancy. — Nancy, Ve Nicolas, 1863.

MUSÉE DE NANTES [1]

———

Voici le musée le mieux tenu de tous ceux de province. Il ne faut pas seulement rendre justice à l'appropriation des salles, aux précautions prises pour la conservation et l'éclairage des toiles, à leur remarquable entretien; on doit encore reconnaître que tout a été disposé avec le luxe auquel les établissements semblables ne nous ont pas habitués. Sous ce rapport, le conseil municipal et la commission du musée ne méritent que des éloges [2]. Au reste, si tout ce qui tend à placer les œuvres d'art dans un milieu digne d'elles, sert en même temps à généraliser et à élever le goût, la commission bénéficie largement de sa libéralité, et son but est atteint. A trois reprises différentes, je me suis trouvé à Nantes un dimanche, et trois fois j'ai pu constater que la foule y était plus nombreuse, plus intelligente, que dans la majeure partie des villes de province.

Le musée occupe, sur l'emplacement de l'ancienne halle aux toiles, un bâtiment construit spécialement pour sa destination. Il fut ouvert au public le 1er avril 1830. Jusque-là, bien que Nantes figurât au nombre des villes dotées de musées par le décret du premier Consul, les tableaux envoyés par le Louvre, ceux acquis ou donnés étaient disséminés dans les salles de la mairie, de la préfecture et de l'évêché. Ce bâtiment est divisé en cinq grandes salles qui se suivent et dont l'aménagement et l'installation, je le répète, ne laissent rien à désirer. Les deux dernières contiennent : l'une, la collection Urvoy de Saint-Bedan; l'autre, espèce de tribune coquette comme un boudoir, la collection de Feltre.

Le conseil municipal n'a jamais hésité quand il a fallu accorder

[1] Voir note P.

[2] Cette commission, en 1861, avait pour président M. Doré Graslin, et pour secrétaire M. Henri Baudoux, conservateur du musée.

des fonds pour augmenter la collection. J'en donnerai de nombreuses preuves. Tout dernièrement encore, il s'est honoré en votant des remerciements au conservateur qui a eu la main assez heureuse pour acquérir un portrait par M. Ingres, un véritable chef-d'œuvre.

Le conservateur actuel, M. Henri Baudoux, a succédé, en 1851, à M. Bedert. Au mois d'octobre 1862, il s'occupait de refondre le catalogue de 1859, qui laisse beaucoup à désirer. Il relevait les signatures et les monogrammes des tableaux, et préparait une édition destinée à faire le pendant de l'excellent catalogue du musée de Lille. La dernière édition contient 1213-84 numéros. Ces treize cents œuvres proviennent de sept sources distinctes, dont il faut dire quelques mots avant d'arriver à leur examen.

En 1804, Nantes obtint du gouvernement quarante-cinq tableaux qui, jusqu'en 1810, constituèrent toute la richesse artistique de la ville. A cette époque, ce fonds reçut une adjonction considérable. M. Bertrand Geslin, maire de Nantes, acquit la collection formée au château de Clisson par le sénateur Cacault.

François Cacault était un Nantais d'une humble origine, que son intelligence avait conduit aux plus hautes positions diplomatiques. Il avait eu l'honneur de préparer le traité de Tolentino; et, cinq ans plus tard, celui de négocier le Concordat. Appelé par le premier Consul à siéger au Sénat, il avait acheté les ruines du château de Clisson, et y avait transporté les tableaux rassemblés en Italie de 1794 à 1804. Cacault n'en jouit pas longtemps. Il mourut le 10 octobre 1805, chargeant son frère, Pierre Cacault, artiste assez médiocre, de poursuivre auprès du gouvernement les projets de cession qu'il avait formés. L'affaire traîna en longueur pendant cinq ans et ne dut sa conclusion qu'à la persévérance de M. Bertrand Geslin. En 1810, les propositions d'acquisition furent acceptées aux conditions suivantes : 1° 30,000 francs une fois payés ; 2° une pension annuelle de 5,000 francs à Pierre Cacault, dont moitié reversible sur sa veuve. Par une triste coïncidence, Pierre Cacault mourut le jour même où était signé le décret impérial autorisant cette acquisition : 27 janvier 1810.

Quatre ans plus tard, en 1814, mourut Nicolas Fournier, inspecteur-voyer de la ville. Il laissait pour toute fortune 47 tableaux, 39 gouaches et 63 gravures, estimés 10,400 francs. Fournier avait rendu de nombreux services à Nantes. Il s'était

surtout signalé, en 1794, par une énergique résistance à la tyrannie de Carrier. Sa mort laissait sa veuve dans une gêne extrême. Le conseil municipal se montra reconnaissant et acheta sa collection moyennant une rente viagère de 1,000 francs, payée à madame Fournier jusqu'en 1847. Les principaux tableaux étaient un fort beau van der Meulen, deux Panini, deux Oudry et un Bruandet.

Le legs Clarke de Feltre date de 1852. Par son testament, daté de 1850, M. Alphonse de Feltre, fils du ministre de la guerre du premier empire, léguait sa collection de tableaux au musée du Louvre, à la condition expresse qu'ils seraient réunis dans une salle portant son nom. Le Louvre ne pouvait accepter une pareille condition. Sur son refus, plusieurs villes se mirent sur les rangs. Tours et Nantes restèrent seules en présence. Après diverses péripéties, Nantes l'emporta. Il lui en coûta 36,500 francs pour approprier une salle spéciale pour la collection. A ce prix elle obtint 77 tableaux ou esquisses, en majeure partie de Paul Delaroche, des frères Flandrin et de Léopold Robert, 4 dessins et un buste de femme. Cette collection, il faut le reconnaître, était vantée au-dessus de sa valeur quand elle appartenait à un particulier. Elle devait perdre, exposée au grand jour et soumise au jugement de tout le monde. C'est l'effet qui se produit toujours en pareil cas. Outre leur valeur réelle, sur laquelle les amateurs se trompent parfois, les objets possèdent encore une valeur relative, dont il faut savoir tenir compte. Il est arrivé maintes fois aux amateurs qu'en cédant au légitime orgueil de voir leur nom figurer dans un établissement public, en pensant enrichir un musée des erreurs de leur goût, ils n'ont fait que l'encombrer. En dehors de Paul Delaroche et de Léopold Robert, les œuvres de la collection de Feltre n'offrent rien de bien saillant. Quant aux œuvres mêmes de ces deux artistes, ce sont plutôt des esquisses que des tableaux; esquisses excellentes à étudier dans l'atelier d'un peintre ou le cabinet d'un ami, mais de peu d'intérêt dans une collection publique. Malgré ces réserves, Nantes, à tous les points de vue, a fait une bonne affaire en acquérant cette collection. Grâce à la faveur qui s'attache aux moindres œuvres de Paul Delaroche et de Léopold Robert, si elle était soumise aux enchères d'une vente publique, elle dépasserait de beaucoup le prix d'acquisition.

Pour avoir été moins retentissant, le don Urvoy de Saint-Bedan n'est pas inférieur, tant s'en faut. Le 12 juin 1852, cet honorable citoyen donnait à sa ville natale une collection de tableaux recueillis pendant de longues années. Cette libéralité ne coûta que les dépenses inhérentes aux actes de donation se montant à 7,000 francs. Pour ce prix modeste, la ville acquit trente tableaux dont un seul : la *Halte de cavaliers*, par Wouwermans, vaut au moins le double. Le conseil municipal a témoigné sa reconnaissance à M. Urvoy de Saint-Bedan en donnant son nom à la salle qui contient sa galerie.

Enfin, le gouvernement a, à plusieurs reprises, envoyé des œuvres d'art à Nantes. Leur chiffre, depuis 1819, se monte à 31 ; et les acquisitions décidées par la commission à la suite des expositions trisannuelles, en dehors de celles que je viens de signaler, atteignent le chiffre de 56, Que l'on y joigne les 45 tableaux du premier empire, et l'on aura les sept sources différentes qui ont formé le musée de Nantes. Ces préliminaires terminés, entrons dans les détails et procédons à l'examen des tableaux.

Écoles italiennes. — De tous les musées de province, celui de Nantes est le seul qui possède plusieurs œuvres des maîtres italiens du quinzième siècle. J'en ai noté quatre provenant de Cacault. A l'époque où l'honnête diplomate formait sa collection, ces merveilleux artistes passaient pour des sauvages. On n'ose pas songer aux richesses en ce genre qu'il a dû pouvoir se procurer pour un morceau de pain. Mais je doute que Cacault, qui avait le goût des tableaux, eût ce que l'on appelle du goût. Ce n'est pas la même chose. Au reste, il était de son temps, et ce n'est pas à nous à nous plaindre.

Je ne saurais mettre de nom sur le *Saint François d'Assise.* C'est un joli fragment de prédelle, — école florentine, première moitié du quinzième siècle,— de quelque frère dominicain travaillant autour de Fra Angelico ou sous son influence.

La *Vierge sur son trône* est plus remarquable encore. C'est le volet central d'un petit tableau de lit. Je le crois de l'école siennoise des premières années du quinzième siècle. L'expression un peu farouche des têtes, la vigueur de la couleur, l'âpreté des contours font penser à Andrea del Castagno.

Le catalogue range l'*Évêque mitré* parmi l'ancienne école flo-

rentine. Je ne partage pas cette opinion. Cette figure me paraît appartenir à l'école de Venise vers 1480. Elle offre le caractère des adeptes des Vivarini ou de Carlo Crivelli : Marco Zoppo ou Gregorio Schiavone.

Le panneau représentant *saint Sébastien et saint François d'Assise* doit être le volet droit d'un triptyque. Les figures, tiers de grandeur naturelle, sont tournées vers la gauche. Elles sont empreintes d'une élégance et d'une simplicité qui indiquent une main déjà habile. Sa couleur est vigoureuse et harmonieuse mais sans éclat, comme si l'artiste eût eu l'habitude de se servir des tons mats de la fresque. C'est d'un effet très-soutenu, d'un grand style, d'une impression charmante. J'ai surtout été frappé de l'élégance du tout jeune saint Sébastien. Quant au saint François d'Assise, cette dénomination est erronée, comme le prouve l'absence de stigmates. C'est peut-être saint Pierre de Vérone ou saint Géminien. Je ne me permettrai pas d'affirmer que ce beau gothique soit l'œuvre de Sandro Botticelli, auquel il est attribué ; mais je crois y reconnaître la main bien indiquée d'un élève de Philippo Lippi : soit son fils Philippino.

Les prophètes *Jérémie* et *Isaïe* du Pérugin sont peints sur des panneaux circulaires en forme de médaillons. Ils déroulent des cartouches contenant des inscriptions tirées de leurs propres prophéties. Sur celui de Jérémie : *Cœlum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum ;* sur celui d'Isaïe : *Elevata est magnificentia terræ super cœlos.* Les deux figures un peu plus grandes que nature, à mi-corps, sont traitées avec une élévation de style qui étonne quand on ne connaît du Pérugin que ses petits tableaux de chevalet, et qui rappelle les contours gonflés et puissants de Michel-Ange. Transportés en France en 1798, ils sont catalogués sous les numéros 58 et 59 de la *Notice des tableaux envoyés d'Italie.* Vasari indique très-clairement leur place. « Sur la frise d'une « façade du Cambio (Bourse) de Pérouse, il avait peint Socrate, « Numa Pompilius, Pythagore, Trajan, Fabius ; sur l'autre façade « Isaïe, Moïse, Daniel, Jérémie, etc., et les quatres sibylles. Sous « chacun desdits personnages, il avait tracé quelque sentence de « lui, ce qui était très-convenable pour la place. Ces magnifiques « peintures furent plus louées qu'aucune de celles auxquelles il « avait travaillé à Pérouse. » Accompagnées du portrait de Pérugin, signées de son nom, datées de 1500, elles furent payées

350 ducats d'or, représentant aujourd'hui près de 40,000 francs. Ce qui, soit dit en passant, prouve qu'alors comme aujourd'hui, tout en travaillant pour la gloire, les artistes ne négligeaient pas leurs petits intérêts. Les annotateurs de la nouvelle édition de Vasari ajoutent que la salle du Cambio fut, pour la réputation du Pérugin, ce que furent, pour Raphaël, les Stanze du Vatican. Les prophètes de Nantes devaient donc être vus d'assez haut, sous un portique ouvert recevant la lumière de tous côtés. C'est ce qui explique l'énergie de leur dessin et l'accent de leur couleur.

Je voudrais être de l'avis du livret à propos de la *Vierge aux Rochers* et la regarder comme une répétition, avec des changements, du chef-d'œuvre du Louvre. Cela ne m'est pas possible. Que ce tableau ait pu être attribué à Léonard du temps de Cacault, cela se comprend; ce qui se comprend moins, c'est que cette attribution se perpétue aujourd'hui, où il est si facile, sans aller en Italie, de venir à Paris examiner la *Vierge aux Rochers* du Louvre. Sauf la composition, ce tableau n'a rien qui fasse penser à Léonard. Je le regarderais comme une copie italienne, probablement de la fin du dix-septième siècle, et j'en suis bien fâché pour Nantes, mais comme une mauvaise copie. Je sais bien que dans la dernière édition de son catalogue, M. Villot qualifie cette copie de « fort belle répétition; » mais je sais aussi qu'il y a fort longtemps que le savant catalographe n'a visité le musée de Nantes. Je doute, s'il y retournait aujourd'hui, qu'il fût du même avis qu'il y a vingt ans. La seule répétition de la *Vierge aux Rochers* (et il y en a beaucoup) qui, d'un commun accord, ait une valeur réelle, se trouve en Angleterre, chez lord Yarborough. M. Waagen incline à penser que c'est une œuvre de Salaino. Je ne la connais pas.

A la rigueur, je concevrais qu'il pût s'élever des doutes sur la *Vierge aux Rochers;* mais avec la meilleure volonté du monde, on ne peut en avoir sur la *Charité*. C'est estimer bien peu Andrea del Sarto, que de lui attribuer cette copie exécutée d'une main épaisse et lourde dans une couleur pâle et affadie, qui fait penser à l'école de Carle Maratte. La signature *Andrea del Sarto* prouve que c'est un faux, ce qui est pis qu'une copie. Cacault n'avait pas la main heureuse avec les grands maîtres italiens.

Le *Christ portant sa croix* est cette éternelle copie d'après Sébastien del Piombo, qui représente le Sauveur à mi-corps, grandeur naturelle, succombant sous le poids de sa croix. L'original

paraît être à Madrid; au moins le *Jesus llevando la crux,* du Salon d'Isabelle II, est-il une merveille. Le Louvre en possède un autre; un troisième a passé à la vente Soult; et M. Reiset, à Paris, en possède une magnifique répétition [1]. Il y en a également des répliques dans les musées de Saint-Pétersbourg, de Vienne, de Dresde, et à Rome chez le prince Pamfili-Doria. L'original, ou plutôt les originaux seraient ceux de Madrid et de M. Reiset. Quant à celui de Nantes, c'est encore une des erreurs de Cacault. Quand il commentait des erreurs artistiques, il n'y allait pas de main morte.

Là où il ne s'est pas trompé, c'est dans le *Portrait d'homme*, du Bronzino, excellente tête de face, qui porte tous les caractères de la famille des Médicis, traitée de cette main ferme et froide qui fait ressembler les portraits de cet artiste à du marbre admirablement peint. C'est également au Bronzino ou à son école que j'attribuerais le portrait de femme donné à Paul Véronèse et désigné comme *Marguerite de Bourbon*, *duchesse de Nevers.* Quelle est cette Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers?

En 1849, lors de ma première visite au musée de Nantes, le *Général rendant compte de sa mission*, attribué à Paul Véronèse, me paraissait superbe. Un intervalle de quatorze ans a refroidi cet enthousiasme, non pas pour les coloristes, mais pour les œuvres qui leur sont attribuées. Je ne le regrette pas, mais il portait à faux. C'est une esquisse d'un des grands tableaux de la salle des Ambassadeurs au palais ducal; mais c'est une esquisse où il est bien difficile de reconnaître la justesse de main et la couleur argentine du Véronèse.

Ne connaissant pas de peintures de Cesare Aretusi, à qui sont attribuées les *Trois grâces*, je ne puis discuter leur authenticité, et je dois me borner à décrire. Les Charites sont de grandeur naturelle, dans la pose traditionnelle immortalisée par Raphaël. Contours ronflants, extrémités élégantes, couleur lourde, genre maniéré qui rappelle, mais de bien loin, l'école parmesane : en somme, tableau médiocre. Quant à l'auteur lui-même, la façon dont en parle Lanzi ne lui est pas favorable : « Cesare Aretusi fut un colo-« riste remarquable dans le genre vénitien, mais d'un goût stérile

[1] Le *Christ portant sa croix* de M. Reiset a passé depuis dans la collection du Prince Napoléon où il figure aujourd'hui (1870).

« et maladroit; tandis que Jean-Baptiste Fiorini, son ami intime, « était tout l'opposé. Le *Guide de Bologne* dit qu'il est rare qu'ils « aient travaillé séparément, et je crois que dans tout tableau « signé de l'Aretusi, il faut toujours y chercher la main de son « ami. Cesare s'appliqua à copier les œuvres des hommes de « talent; et souvent ses copies ont été prises pour des originaux. « Une excellente copie qu'il fit de la *Nuit* du Corrége lui mérita « de restaurer les peintures de l'Allegri sous le porche de l'église « Saint-Jean de Parme. »

L'*Assemblée de nobles Vénitiens* et le *Repas de carnaval* sont bien de Guardi. Ils appartiennent à la même suite que ceux du Louvre. Mais pour le numéro 408, je crois que le livret commet une erreur quand il y voit une rue de Naples par Guardi. C'est une vue de Gênes, de Bernardo Bellotto, dit Canaletti, qui a beaucoup peint à Gênes, à Turin et à Dresde, où ses tableaux un peu noirs, mais d'une touche ferme, habile et spirituelle, occupent encore des salles entières.

École espagnole. — Des trois tableaux catalogués à cette école, deux seuls, les deux Murillo, lui appartiennent. Il me paraît impossible d'y laisser le Velasquez, *Portrait d'un jeune prince*. C'est une figure d'enfant de huit à dix ans, de grandeur naturelle, vu à mi-corps, vêtu d'un justaucorps de satin blanc brodé de soie rose. Un grand col empesé, bordé de guipures, se rabat sur ses épaules que surmonte une jolie tête couronnée de cheveux blonds. Rien, ni dans la physionomie, ni dans la touche, ni dans la couleur, ne rappelle l'école espagnole et surtout Velasquez. Mais, pour ne pas être espagnol, ce n'en est pas moins une œuvre charmante, peinte un peu froidement, mais bien peinte, fermement et finement modelée. J'y verrais la main de quelque élève ou condisciple de Van der Helst; mais bien certainement une main hollandaise de la première moitié du dix-septième siècle.

Quant aux deux Murillo : *Vieillard aveugle*, *Portrait de jeune fille*, ils sont bien authentiques et proviennent de l'acquisition Cacault. Le vieillard aveugle est un mendiant de grandeur naturelle, assis, vue de face, qui chante en s'accompagnant de la vielle. Peint dans la manière sèche de Murillo, ce n'est ni beau comme sujet, ni remarquable comme exécution, sans la sûreté, la franchise avec lesquelles il est enlevé, on ne remarquerait pas ce tableau, que son

aspect grisâtre, quasi monochrome, ne contribue pas à rendre agréable. M. Villot en a fait une eau-forte.

Le *Portrait de jeune fille*, moins important comme sujet, l'est beaucoup plus comme effet. La tête, de grandeur naturelle, est empreinte d'un caractère d'hallucination ascétique, dont l'impression singulière se grave profondément dans la mémoire. L'ardent catholicisme espagnol y revit tout entier, et l'on songe à sainte Thérèse enivrée de macérations et d'amour divin.

École hollandaise. — Je débute, à mon grand regret, par contester encore l'attribution à Rembrandt d'un *Portrait à mi-corps, que l'on croit être celui de la femme de Rembrandt.* Elle est debout, de grandeur naturelle, à mi-jambes, de face, tenant sa montre dans sa main droite, la gauche appuyée sur une table couverte d'un tapis verdâtre. Robe noire, collerette blanche. Fort beau portrait, d'une couleur riche et soutenue, manquant un peu de modelé. Il vient de la collection Urvoy de Saint-Bedan.

Comme pour le Velasquez, rien ici ne rappelle l'exécution de Rembrandt. Aussi regardé-je la signature comme fausse. En outre, la figure de la seconde femme de Rembrandt, Saskia van Uijlemburg, la seule qu'il ait peinte, est connue. Dresde en possède une, une merveille, un chef-d'œuvre; et Madrid une autre, une autre merveille, un autre chef-d'œuvre. Aucun de ces portraits (celui de Dresde, où Rembrandt s'est représenté buvant à côté de Saskia, a été gravé) n'offre de ressemblance avec celui de Nantes. Il est plus facile de dire de qui il n'est pas, que de qui il est. La vague attribution à l'école de Rembrandt pourrait tout concilier. Si j'avais à rédiger le livret, je l'enregistrerais sous l'indication : École hollandaise, première moitié du dix-septième siècle : Portrait de femme; et je m'en tiendrais là.

J'en dirai autant pour le *Portrait en pied d'une jeune fille*, coiffée d'une plume blanche et tenant des fleurs; bon portrait, où l'on trouverait la main de quelque imitateur de Rembrandt : Victoor, Keijser ou Konninck, plutôt que celle de Guyp, à qui il est attribué d'une façon dubitative. A moins, cependant, que ce ne soit un Guyp père, l'auteur des deux beaux portraits du musée de Metz.

L'*Adoration des bergers*, de Gérard Honthorts; la *Marine*, de Willem van de Velde; l'autre *Marine*, de Backhuysen m'ont

paru des spécimens authentiques, mais ordinaires, de ces artistes.

M. Urvoy de Saint-Bedan n'eût-il fait don au musée que de la *Halte de cavaliers*, de Philippe Wouwermans, aurait enrichi cet établissement d'une œuvre qui vaut le double du prix que la ville a payé la collection entière. Au centre, un cheval blanc tourné de profil à gauche. A gauche, un soldat sonne de la trompette. Plus à gauche encore et sur un plan plus avancé, un soldat cuirassé à cheval, venant de face, et tenant un chapeau de la main droite. A droite du cheval blanc, une mendiante allaitant son enfant et en tenant un autre de la main gauche. Au second plan, des tentes et des soldats dans diverses attitudes. Fond de paysage. Excellent spécimen de Wouwermans, de sa touche la plus fine et la plus ferme, de sa couleur la plus soutenue et la plus agréable : Signé du monogramme : *P. W. S.*, il serait remarqué à Munich et à Dresde, où cependant il y en a de si beaux.

Paysage coupé par une route. Délicieux petit tableau d'amateur, d'un artiste, van der Hagen, qui a imité tantôt Ruysdael, tantôt Paul Potter. Ses œuvres ne sont pas communes : Une au musée van der Hoop, à Amsterdam; une au musée de La Haye, et quelques autres dans les collections anglaises, chez sir Thomas Baring notamment. Vient de la collection Clarke de Feltre, qui le tenait, je crois, d'un marchand anglais.

Les Jurien Ovens sont rares partout. Les musées de La Haye et d'Amsterdam n'en possèdent pas. Celui de Rotterdam expose deux portraits, et M. Burger en indique un autre dans la collection Blokuysen, à Rotterdam. Le tableau de Nantes : *Départ de Tobie* est sans doute le seul existant en France. Il a $1^{m}80$ de hauteur sur $2^{m}16$ de largeur et provient de la collection Cacault. Il est signé et daté *J. Ovens*, 1651. Jurien Ovens avait étudié chez Rembrandt, ou du moins se préoccupait de sa manière. Malheureusement sa couleur est terne et lourde. Ce sont ces expressions mêmes que je retrouve dans mes notes sur le musée de Rotterdam, à propos des deux portraits.

Je signale en passant la *Chaumière au bord d'un canal*, signé *Decker*; et j'engage à s'arrêter quelques instants devant le *Paysage* signé *B. Appelmann*, agréable imitation de Berghem. C'est la première fois que je rencontre ce nom.

Iakof, qui a signé son nom sur une assez médiocre *Marine* dans la manière de Ruysdael, m'est également inconnu. Ce nom est

écrit *J. Iakof*, sur le bordage extérieur d'une embarcation, l'I de Iakof légèrement penché et barré comme un F. J'ai consulté tous les auteurs appelés en pareil cas au secours de l'ignorance : Nagler, Siret, Brulliot, et n'ai rien trouvé. Je livre le nom tel que j'ai pu le lire.

ÉCOLE FLAMANDE. — Du chef de cette école, de Rubens, une grande toile cataloguée comme le *Triomphe d'un guerrier*. En s'en rapportant à ce titre, on pourrait la confondre avec le *Guerrier triomphant*, dont les musées de Cassel, de Munich et de Vienne exposent des répétitions qui n'ont pas de rapport avec celle de Nantes. Ici le guerrier est placé à droite du spectateur, debout, de profil, tourné vers la gauche. Il remercie le ciel de sa victoire. Derrière lui, plusieurs personnages le suivent en courant. Au second plan, se détachant vers le ciel, un soldat porte une tête humaine au bout d'une pique. M. van Hasselt (n° 45 de son *Catalogue*) l'intitule : *Martyre des Machabées* (ce serait plutôt le *Triomphe des Machabées*), et il ajoute : « Cet ouvrage appartenait jadis « à la cathédrale de Tournay, mais, après avoir été enlevé sous la « république française, il fut donné, sous l'empire, au musée de « Nantes. » Le *Triomphe d'un guerrier* est un original incontestable, mais je ne le crois pas intact. Des restaurations maladroites auront donné à la couleur cet aspect lourd et dur qu'elle présente, notamment dans les ombres. Débarrassé de tous ces repeints, ce serait encore un fort beau tableau. En tous cas, il est important et, comme valeur, vient immédiatement après celui de Lyon. Il mesure $3^{m}10$ de hauteur sur $2^{m}28$ de largeur.

Les tableaux de Fouquières sont rares et, à en juger par le *Grand paysage*, ne sont pas bons. Les fonds verdâtres et délavés de cette composition prouvent que si Fouquières avait étudié à l'atelier de Rubens, il avait peu profité de ses féconds enseignements, et imitait plus volontiers les fadeurs de Paul Bril et les aspects bleuissants des paysagistes de l'école du Rhin. Le *Grand paysage* est signé *J. Focquier f.*, A° 1620.

La famille des De Vos est nombreuse. Siret ne compte pas moins de cinq artistes de ce nom ; frères, fils et neveux les uns des autres. L'auteur des *Portraits de la famille van der Aa* paraît avoir été un des six enfants de Corneille De Vos le vieux, dont van Dyck a peint et Lucas Vosterman gravé le portrait. Siret fait naître en

1603 et mourir en 1676 celui dont nous nous occupons. Son nom figure parmi les élèves qui aidaient Rubens dans l'exécution des tableaux de la galerie de Médicis. Les deux tableaux de Nantes, dépourvus de caractère, soit comme couleur, soit comme dessin, formaient l'intérieur des volets d'un triptyque qui, après avoir décoré le maître autel d'une chapelle dans la cathédrale d'Anvers, fut transporté en France en 1796 et divisé en deux. Les volets allèrent à Nantes; le panneau central, représentant la *Résurrection*, fut envoyé à Lille, dont il décore maintenant le musée. Sans être un chef-d'œuvre, la *Résurrection* de Lille vaut mieux que les volets de Nantes.

D'un autre élève de Rubens et des plus obscurs, Guillaume Panneels, le musée possède une *Diane et Calisto* qui rappelle plutôt Rembrandt. Elle est signée *L. P. et A.* 1640, l'L et le P formant un monogramme. Je n'ai jamais vu et je ne désire pas voir d'autre tableau de ce Panneels, que Siret même ne nomme pas. Il est plus connu comme graveur que comme peintre, et ses planches d'après Rubens sont loin d'être mauvaises. Une pièce de lui, *Jupiter et Junon*, est signée *G. Panneels*, *fec.* 1631.

L'attribution à Teniers du *Jeune homme écrivant* m'a surpris ; et l'examen de ce tableau, joli du reste, agréable et bien peint, n'a pas calmé ma surprise. C'est une figure d'adolescent à mi-corps, tourné vers la droite, de profil. Le caractère, la touche, la couleur, l'esprit hollandais sont empreints sur cette toile d'une telle façon, que le nom de Terburg m'est venu à la pensée toutes les fois que je l'ai regardée. Je ne dis pas que ce soit de lui ; mais je crois que l'attribution à Terburg serait plus plausible que celle à Teniers.

Quant au *Magistrat flamand et sa famille* donné à Gonzalès Coques, on peut, sans se compromettre, nier hardiment cette attribution. La disposition des personnages rappelle en effet celle des tableaux de Coques; mais la similitude ne va pas plus loin. Les tableaux de Gonzalès Coques sont rares en France, où je n'ai jamais vu passer que celui de la vente Patureau. C'est, il est vrai, l'un des plus beaux connus. Quaud on a pu étudier de près cette touche fine et large comme un Metzu, ce modelé ferme et simple, cette couleur riche et transparente, il n'est pas possible de trouver, avec la meilleure volonté du monde, que le *Magistrat flamand* éveille le souvenir de ces qualités. Il peignait, dit Siret,

dans la manière de van Dick. A mon sens, il l'égalait comme portraitiste. Je souhaiterais vivement que le musée de Nantes possédat un Gonzalès Coques ; mais il s'en faut de beaucoup.

En entrant dans première la salle du musée d'Anvers, à main droite, on est arrêté par un tableau dont la bordure affleure le plancher, œuvre composée avec une fâcheuse facilité, peinte avec une certaine verve, dans un genre pompeux et prétentieux, d'une couleur dure et violente, mais qui a cependant conservé un souvenir de celle de van Dyck : production ennuyeuse, mais pas mauvaise, représentant la *Piscine de Bethsaïda.* Le *Vœu de saint Louis de Gonzague* n'a pas besoin d'être signé *T. Bœyermans,* 1671, pour rappeler exactement la *Piscine de Bethsaïda.* Placé à une certaine hauteur, cela fait toujours un bon centre de panneau. Envoyé en 1809 par le musée central, il est désigné sur l'inventaire du Louvre de la façon suivante : « *Constitution des Jésuites.* Vient de Belgique. » Probablement de quelque couvent des Jésuites de Gand ou de Tournai.

Les deux van der Meulen : L'*Investissement de Luxembourg,* la *Chasse à Fontainebleau* viennent, le premier de la collection de Feltre, le second de la collection Cacault. Dissemblables tous deux, ils ont un point de contact, c'est d'être également authentiques et également remarquables. L'*Investissement de Luxembourg* répète en petit celui du Louvre, numéro 312 ; mais, comme celui du Louvre, les figures sont d'une main et le paysage d'une autre. Les premières appartiennent à van der Meulen ; je doute que Huysans, de Malines, soit l'auteur du paysage. Ces réserves n'enlèvent rien de sa valeur à l'*Investissement de Luxembourg.*

Je crois au contraire, la *Chasse à Fontainebleau* tout entière de la main de van der Meulen. Très-dissemblable du numéro précédent, la touche ici est plus ferme, la couleur moins claire et moins transparente. En outre, un détail caractérisque est l'indication à la plume de tous les contours. Ce détail se retrouve dans les rares esquisses originales de van der Meulen et dans quelques-uns de ses tableaux et sert à les faire reconnaître. Van der Meulen était un topographe précis et scrupuleux, autant qu'un peintre de talent.

La *Sainte Famille*, attribuée à Denner, est une œuvre médiocre, mais curieuse en ce qu'elle justifie jusqu'à un certain point l'attribution à un artistes dont les tristes chefs-d'œuvre peuplent les

Musées de Vienne et de Dresde. Je ne pense pas qu'il ait fait autre chose que des portraits de vieux et de vieilles ; et je serais assez disposé à croire la *Sainte Famille* l'œuvre d'un artiste français de la fin du dix-septième siècle.

École française. — Les œuvres que nous allons rencontrer dans notre école ne sont peut-être pas aussi remarquables que celles des écoles précédentes ; elles offrent cependant de l'intérêt ; et plusieurs sont des documents importants pour notre histoire artistique.

Le grand instituteur du dix-septième siècle, celui dans l'atelier duquel ont passé tous les artistes de la seconde moitié de ce siècle, et dont l'élève, Charles Lebrun, a perpétué les principes jusqu'à Watteau, Simon Vouet est représenté par l'*Apothéose de saint Eustache*. Ce grand tableau décoratif, sans effet et sans caractère, peint avec la facilité qui n'a jamais fait défaut à Vouet, a été envoyé en 1809. Avant la Révolution, il figurait dans le chœur de l'église Saint-Eustache de Paris, pour lequel Vouet avait peint deux sujets. On en trouve l'indication dans le *Guide de Paris*, de Dargenville. Il a été gravé par Michel Dorigny, un *Moine ressuscitant un mort*, de son frère Aubin Vouet, est une curiosité qu'il faut signaler. Il vient de l'église des Minimes de la place Royale.

Nicolas Chaperon, un des élèves de Simon Vouet, est plus connu par ses gravures d'après les loges du Vatican que par ses tableaux. « Né, dit Mariette, en 1606, il mourut en 1656, trop « jeune pour qu'il lui fût possible d'entreprendre aucun ouvrage « considérable. » (Trop jeune ! il avait cinquante ans !) Ayant longtemps habité Rome. Poussin, qui l'y avait connu, en parle souvent dans ses lettres. Son grand paysage *Bacchus regardant danser les Nymphes* a été longtemps attribué à Poussin, sans doute à cause des initiales *N. P.* dont il est signé, je ne m'explique pas trop pourquoi. Cette attribution extrêmement flatteuse pour Chaperon, ne l'est guère pour Poussin, qui, même à ses heures de défaillance, n'a jamais rien produit d'aussi noir ni d'aussi plombé.

J'ai inutilement cherché pour qui avait été fait le tableau de La Hyre, *Sainte Famille se reposant sur des ruines*. Il est signé *L. La Hire inv. et f.* 1641. L'inventaire le désigne comme provenant d'une église de Paris, sans autre spécification. La pierre sur laquelle s'appuie le *Putto* porte des armoiries qui permettront de re-

trouver le donateur. Le livret le dit gravé. Je ne connais pas cette gravure ; mais ce doit être celle indiquée par Robert Dumesnil comme faite par le peintre lui-même : *Repos en Egypte*, numéro 3 de l'œuvre de La Hyre.

De Laurent Fauchier, peintre provençal, élève de Finsonius, portraitiste très en vogue à Aix et à Marseille vers 1660, un *Portrait de dame vêtue de noir*, d'une couleur à laquelle le temps a donné des duretés fâcheuses. Le *Portrait d'abbé* qui figure au musée de Marseille, est plus élégant. Fauchier a eu l'insigne honneur d'être cité par Mme de Sévigné, qui, dans une de ses lettres, raconte comment il fut frappé d'apoplexie en peignant, pour la cinquième fois, la belle Canet, maîtresse du duc de Mercœur, gouverneur de la Provence. Il était né à Bagnols, en 1631.

Si l'on s'en rapportait à la description du livret, il ne serait pas possible de refuser à Lenain l'*Intérieur rustique*. Des paysans qui se reposent et boivent, des enfants, des femmes, des faïences et des grès ; c'est toute la mise en scène habituelle. L'examen du tableau, l'étude de la touche et des procédés d'exécution, modifie cette opinion et rendent l'attribution très-discutable. La couleur des Lenain est blanchâtre et terne ; celle-ci est rousse comme un Coypel ; leur touche est légère, au moins comparée à celle-ci ; bref, je ne vois rien de Lenain dans l'*Intérieur rustique*. Je ne dis pas que ce soit meilleur : c'est autre chose. Je signale ce tableau à M. Champfleury pour une seconde édition de la monographie des peintres laonnois.

Le *Vieillard endormi*, signé *De Latour*, est-il du dessinateur de pastels Maurice Quentin ? Je ne le pense pas. Cette toile, qui représente un vieillard réveillé par une jeune fille richement vêtue, effet de nuit, paraît antérieur de soixante ou quatre-vingts ans aux pastels de Latour. Elle offre un mélange de Honthorts et de Valentin. On pourrait l'attribuer à quelque médiocre imitateur de Rembrandt. Il a existé un autre artiste de ce nom, Antoine Leblond de Latour, qui [illegible] à l'Académie, le 28 décembre 1862, et fut le fondateur de l'académie des Beaux-Arts de Bordeaux. Le *Vieillard endormi* est-il de lui ? Il est impossible de le dire, puisqu'on ne connaît pas d'œuvre authentique de Leblond de Latour ; mais ce serait curieux à rechercher. Vient de Cacault. Le livret dit que « le tableau était signé *De Latour*. » Pourquoi *était?* Est-

ce qu'il ne l'est plus? Je ne me rends pas bien compte de cet imparfait.

Le *Dimanche des Rameaux*, de Michel Corneille, le fils, vient du musée central. L'inventaire des tableaux l'indique comme provenant d'une église de Paris. Je l'ai inutilement cherché dans les anciens guides. La vie de Michel Corneille, publiée dans les *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie royale*, n'en dit rien non plus. De plus persévérants que moi seront plus heureux, je n'en doute pas.

J'ai été mieux servi dans mes recherches pour le *Ravissement de saint Joseph*, signé *L. Licherie*, et donné par le musée central, en 1804. Voici ce que dit Guillet de Saint-Georges, dans sa vie de Licherie, publiée dans les *Mémoires inédits :* « Messire Louis « Abelly, ancien évêque de Rhodez, qui a longtemps vécu dans « une sainte retraite au séminaire de Saint-Lazare, fit faire à M. Li- « cherie, trois tableaux qui sont posés dans l'église de Saint-La- « zare, chacun à l'autel d'une chapelle particulière à côté du « chœur. Le tableau qui est à la droite, sur l'autel de la chapelle « consacrée à saint Joseph, représente ce grand saint qui est porté « au ciel par des anges, et qui, par de vives expressions, marque « une sainte impatience d'arriver au séjour céleste. Au-dessous « des figures, sur la première ligne du tableau, le peintre a re- « présenté un paysage agréable, et y fait voir le profil de la mai- « son et de l'église de Saint-Lazare avec un autre profil de l'église « Saint-Laurent et d'une partie de la montagne et du monastère « de Montmartre. » Quant à l'artiste, né en 1643 à Houdan, en Beauce, il fut reçu à l'Académie de peinture, le 18 mars 1679, sur un tableau représentant *Abigaïl cherchant à fléchir David* (musée du Louvre, n° 323 de l'école française), et mourut le 3 novembre 1687. La postérité a eu raison de ne pas charger sa mémoire du nom de Louis Licherie.

On tremble de songer où Licherie et ses imitateurs eussent mené l'école française, si Watteau ne s'était trouvé à point pour raviver l'art agonisant, et y faire passer comme une haleine des bois. Malheureusement, quoiqu'on lui attribue deux compositions, ce n'est pas à Nantes qu'on pourra se faire une juste idée de son rôle dans la peinture française. Le *Portrait de femme* est charmant, mais il semble bien difficile de le laisser à son compte. C'est une belle fille debout, à mi-corps, de grandeur naturelle, tournée vers

la gauche, et enveloppée d'un mantelet de soie rayée gris et violet. Il y a de l'italien là dedans, du génois et du vénitien; et le nom de Piazetta m'est venu plusieurs fois à l'esprit devant cette excellente étude.

Quant à *Arlequin dans une carriole,* c'est un Watteau incontestable, mais ce n'est pas un bon Watteau. L'Arlequin est d'un joli ton et assez spirituellement touché. Le reste est lourd et peu agréable. Le livret a raison de supposer que ce doit être une des productions de Watteau, du temps où il travaillait chez Gillot. Si j'ai bonne mémoire, ce tableau a été gravé par Dupin. Il vient de la collection Cacault. Il n'est pas bon, je le répète, mais il est curieux dans l'histoire de Watteau, dont il marque les débuts.

Le meilleur élève de Watteau, Nicolas Lancret, est représenté par trois tableaux. Le moins bon des trois est le *Bal costumé*, d'un coloris pâle, d'une touche sans accent et dont l'authenticité peut être mise en doute. L'*Arrivée de Colombine* est plus agréable et d'un ton plus soutenu. Quant au *Portrait de la Camargo*, c'est un des meilleurs tableaux de Lancret. Cette toile a en outre le mérite d'une rare et précieuse conservation. Elle est aussi fraîche, aussi légère, aussi ferme de modelé et de touche que si elle sortait de l'atelier. Il en existe deux gravures : la première par Larmessin, la seconde très-rare, à l'eau-forte, par Ed. Hédouin, vers 1846. Ces trois Lancret proviennent de la collection Cacault.

Je me borne à indiquer, comme curiosité bien plus que comme mérite : *Renaud et Armide*, de Raoux; des *Moines guérissant des possédés*, de Joseph Parrocel, le second de cette famille, qui ne compte pas moins de quatorze artistes. L'inventaire du musée central indique les *Moines guérissant des possédés* comme venant d'une église de Paris, sans dire laquelle.

On cite souvent, et avec raison, les quatre Tournières de Nantes comme une preuve de l'urgence d'une loi qui accorderait aux musées de France la faculté de faire des échanges. Robert Tournières est né, en 1668, à Caen; il y est mort en 1752. C'est un plein artiste normand. Or, le musée de Caen ne possède de lui qu'un *Portrait de magistrat* qui ne lui fait pas grand honneur, tandis que les quatre tableaux suivants donnent une idée très-convenable de son talent. Nantes pourrait donc, sans s'appauvrir, en échanger deux avec Caen, qui y gagnerait beaucoup. On comprend avec quelle réserve de pareils échanges devraient être faits et de quelles

garanties ils devraient être entourés; mais de toute façon, une modification en ce sens faite à la loi qui régit nos collections publiques, produirait d'heureux résultats.

Pour en revenir à Tournières, les quatre tableaux suivants sont les plus importants que je connaisse. Le n° 235, *Portraits en pied d'une nombreuse famille groupée dans un paysage*, contient dix-huit figures en pied. Au centre, un jeune garçon, tenant une perdrix de la main gauche, la présente à son père assis, ayant à ses pieds un chien et des perdrix. Signé : *R. de Tournières*. C'est le meilleur et le plus important des quatre. Le n° 236, *Portraits de famille en pied dans un riche salon ouvrant sur un jardin*, ne contient que six figures. Il est signé : *R. Tournières*, 1721. Également six figures dans le n° 237, *Portraits de famille en pied, dans un paysage*. Signé : *R. Tournières*, 1724. Le dernier, représentant les *Portraits de la famille Maupertuis*, est signé : *R. Tournières*, 1725. A mon sens, c'est le plus faible. Il vient du legs de Feltre; les trois autres faisaient partie de la collection Cacault.

Il ne m'est pas possible d'accepter la désignation du livret, qui veut voir un Chardin dans la *Tête de femme*. Je craindrais d'ennuyer le lecteur si j'expliquais en quoi sa touche diffère de celle de cette toile. Je n'y vois rien ni du peintre du *Bénédicité*, ni même de français. Il est plus facile de dire de qui n'est pas ce tableau que de dire de qui il est. Pour moi, cette toile est vénitienne, peut-être de Tiepolo.

Haillet de Couronne, dans sa monographie de Chardin, publiée dans les *Mémoires inédits*, parle d'un premier mariage de Chardin dont il eut un fils, « à qui tout annonçait une destinée heureuse. « Il réunissoit raison, talent, esprit. Il se noya à Venise, en 1755, « et cette perte fut infiniment sensible au père. » Les registres nous ont appris que ce fils avait remporté le premier prix de peinture à l'Académie, en 1754. L'*Intérieur italien* est-il de lui? Je ne sais. Cette attribution a été prise dans les papiers de Cacault; et au moment où Cacault formait sa collection, il est certain que le souvenir de Chardin fils ne devait pas être tellement perdu, que des amis à lui ne pussent reconnaître d'une façon certaine les quelques toiles qu'il avait pu peindre. Au premier abord, j'ai attribué l'*Intérieur italien* au chevalier de Favray. Un faible déjà ancien pour Chardin, me fait vivement désirer que l'attribution du

livret soit juste; mais, jusqu'à preuve matérielle du contraire, je ne le crois pas.

Il me semble difficile que Gabriel Blanchard, mort, comme le dit le livret, en 1704, ait pu signer les *Portraits des révérends Leseur et Jacqvier : L.-G. Blanchard*, 1772. Né en 1630, Gabriel Blanchard a fait deux portraits en 1672, à quarante-deux ans : c'est tout simple. Si la date était véritablement 1772, l'embarras serait réel, car je ne connais pas, à cette époque, d'artiste portant le nom de Blanchard, et je n'en vois indiqué nulle part.

On rencontre souvent dans les musées de province le nom de Volaire, un des bons élèves de Joseph Vernet. Quand son maître l'eut remplacé par Ozanne, pour préparer ses tableaux et faire les fonds de ses paysages, Volaire se livra exclusivement à la confection des *Éruptions du Vésuve*. Celle de Nantes, signée *le chevalier Volaire*, est la meilleure que je connaisse.

Les œuvres de Bilcoq ne sont pas communes, et, quand elles passent dans les ventes publiques, on les attribue volontiers à des petits maîtres hollandais. La *Jeune femme assise regardant une miniature* vient de la collection Clarke et a figuré, sous le nº 152, au Salon de 1789. A cette même exposition, Louis-Marc-Antoine Bilcoq, reçu à l'Académie le 27 juin précédent, avait envoyé son tableau de réception, *Intérieur du cabinet d'un alchimiste*, que j'ai vu vendre 400 francs, en 1858, à l'hôtel des commissaires-priseurs. En 1791, Bilcoq expose cinq tableaux; en 1804, il envoie de nouveau son *Laboratoire d'alchimiste* avec deux autres tableaux. Il reparaît pour la dernière fois en 1812 avec deux tableaux. A partir de cette époque, on le perd de vue, et je n'ai pu retrouver la date de sa mort. En 1812, Bilcoq demeurait rue Meslay, nº 36.

Il a existé deux frères du nom de Sablet : François, l'aîné, et Jacques. Tous deux étaient d'origine suisse, et tous deux avaient visité l'Italie, où ils s'étaient liés avec Cacault. Le livret assure que le plus jeune accompagna Lucien Bonaparte dans son ambassade d'Espagne. Ils ont exposé aux Salons de 1791, 1793, 1795, 1798, 1799 et 1804. Le livret de 1804 ajoute, après le nom de Jacques Sablet, le jeune : « Mort à Paris depuis dix mois. » Il exposait *une Bacchante*. A en juger par les œuvres du musée, Jacques avait plus de talent que François. Parmi ses cinq toiles, il en est une fort curieuse : elle représente l'*Intérieur de la salle des Cinq-*

Cents, dans la soirée du 18 brumaire an VIII. C'est une pochade brossée évidemment au sortir de la scène, peut-être même pendant la scène, par un témoin oculaire et tout chaud encore de ce qu'il vient de voir. Sablet, en effet, s'est représenté dans un groupe, à gauche dans le coin, donnant le bras à la sœur du général Bonaparte, la belle Pauline, mariée alors au général Leclerc. Quelques mauvais quinquets éclairent la salle, qui était, on le sait, celle de l'Orangerie de Saint-Cloud, appropriée à la hâte depuis la veille. La scène n'est pas celle de l'évacuation de la salle, mais celle qui suivit, alors que ses partisans politiques et ses compagnons d'armes vinrent se grouper autour du jeune général. C'est, je le répète, une pochade brossée en deux heures, d'une touche fiévreuse et qui n'hésite pas, d'une couleur chaude, harmonieuse et soutenue, mais c'est surtout un document historique d'un grand intérêt, et je m'étonne qu'on n'ait pas encore songé à le reproduire en eau-forte. Une gravure de ce tableau aurait, je crois, du succès.

A Sablet finissent les peintres modernes et à Gros commencent les peintres contemporains. « En 1801, dit M. Villot dans sa notice « de Gros, un arrêté des consuls ordonnant l'exécution d'un ta- « bleau représentant le combat de Nazareth, où Junot, à la tête « de cinq cents hommes, défit une armée de six mille Turcs et « Arabes, offrit à Gros l'occasion de traiter un de ces sujets de « l'histoire contemporaine dans lesquels il montra toujours une « immense supériorité. Un concours fut ouvert; son esquisse rem- « porta le prix, mais le tableau, qui devait avoir 47 pieds, ne fut « jamais exécuté. » Cette esquisse resta chez Gros jusqu'en 1821, où un amateur l'acquit au prix de 2,000 francs, pour le revendre ensuite 17,000 francs à M. Urvoy de Saint-Bedan. C'est après cette première vente que Géricault, épris du talent de Gros, paya 1,000 francs le droit de copier cette esquisse. La copie qu'il en fit, devenue la propriété de M. Horace Vernet, a été donnée par lui au musée d'Avignon, où elle figure sous le numéro 110.

Huit ans plus tôt, en 1812, le sujet de l'*Officier de chasseurs à cheval chargeant* (musée du Louvre, n° 243) préoccupait déjà Géricault, à tel point qu'il en a laissé de nombreuses esquisses ou études à l'huile, à la sépia ou au crayon, toutes avec des différences. Nantes en possède une : sur celle-ci le terrain est plat, ce qui rend exagéré l'écart de la jambe de derrière du cheval. Géricault, sportman très-distingué, connaissait trop bien l'anatomie

chevaline pour ne pas être choqué de ce défaut. Il le répara dans le tableau définitif en faisant franchir au cheval un terrain en pente. Cette esquisse vient également de la collection Urvoy de Saint-Bedan. J'ignore d'où la tenait le dernier propriétaire. A propos de Géricault, il ne sera pas inopportun de rapporter le passage suivant de la notice de M. Villot, dont j'ai eu souvent l'occasion d'entendre confirmer l'exactitude par M. Delacroix lui-même : « M. le comte de Forbin, directeur général des musées royaux, « frappé de la grandeur et de l'originalité du *Naufrage de la Mé-* « *duse*, commanda immédiatement un tableau à Géricault. Il devait « représenter une *Notre-Dame des Douleurs*, et était destiné à la « maison du Sacré-Cœur de Nantes. Géricault, trop malade déjà « pour entreprendre cette tâche, en confia l'exécution à M. Eugène « Delacroix, son ami, dont il signa l'œuvre. »

L'*Athalie*, de Sigalon, a figuré au Salon de 1827. L'artiste comptait, dit-on, sur ce tableau pour faire une manière de révolution dans l'école contemporaine. La révolution rêvée fut à peine une émeute. Il s'était promis beaucoup; il tenait peu. Le jugement unanime le réveilla tristement de son rêve. Voilà près de quarante ans de cela; la postérité a commencé pour Sigalon. L'*Athalie* est une série de bonnes académies, d'études de mérite ; ce sont des documents utiles pour l'artiste qui l'a composée : ce n'est pas un tableau. La composition est dispersée et confuse sans être vaste; le dessin est violent sans être fort, la couleur est dure et désagréable. Partout on sent l'effort : la force nulle part. Si des luttes soutenues courageusement, si des amitiés fidèles n'avaient donné une certaine célébrité au nom de Sigalon, personne ne songerait à s'arrêter devant l'*Athalie*. Et, pour tout dire, j'ai peur que Sigalon ne se soit mépris sur la voie à suivre. Il avait peut-être de la force dans le caractère, il n'en avait pas dans le talent. Les douceurs du Corrége et de Prudhon le sollicitaient plus naturellement que les emportements de Michel-Ange. Son malheur est de s'être refusé à ces sollicitations. L'*Athalie* de Nantes, la *Vision de saint Jérôme* de Paris, sont des œuvres médiocres : la *Courtisane*, du Louvre, est encore celle qui pourra sauver son nom de l'oubli, et la *Courtisane* doit sa valeur à ce qu'elle a retenu de Prudhon. Le musée de Nîmes possède une première pensée au crayon de l'*Athalie*.

La *Procession des Ardents*, de Clément Boulanger, offre beau-

coup d'analogie avec la *Procession de la Gargouille* du musée du Luxembourg. Elle figurait au Salon de 1842, le dernier où ait exposé l'artiste, mort en Asie-Mineure quelques mois plus tard, le 29 septembre. Clément Boulanger est un des artistes dont l'influence a été des plus décisives sur l'école contemporaine de 1825 à 1845. Il a apporté à la peinture de genre la vivacité et la couleur de l'école anglaise, et a exercé sur cette branche de l'art l'influence de Paut Huet sur le paysage, d'Isabey sur les marines, et d'Eugène Delacroix sur la peinture d'histoire.

Le musée ne contient pas moins de treize études, esquisses, ébauches ou tableaux de Paul Delaroche. Cette quantité s'explique par l'intimité qui existait entre le duc de Feltre, qui les a légués, et le peintre des *Enfants d'Edouard*. Ce sont : l'*Enfance de Pic de la Mirandole*, datée de 1842 ; la *Jeune fille à la balançoire*, datée de 1845 ; la *Première pensée de l'hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, datée de 1836 ; l'*Art gothique*, la *Renaissance* et la *Tête de Léonard de Vinci*, études pour l'hémicycle ; cinq études faites à Rome en 1835 pour le cul de four de l'église de la Madeleine qui fut exécuté plus tard par Ziegler ; la *Première pensée du Mazarin mourant*, et enfin un *Portrait du comte Alphonse de Feltre*. J'ai examiné ces toiles avec l'attention que mérite le nom de leur auteur. Tout ce que l'étude intelligente et réfléchie peut donner, tout ce que le travail et la persévérance peuvent produire s'y trouve. Rien de ce qui ne s'enseigne pas n'y est. Partout on sent la réflexion et la volonté, nulle part la vocation. Il semble que Delaroche ait peint par devoir. Personne autant que lui ne connaissait les ressources et les écueils de son art ; personne n'appréciait aussi bien, avec un esprit plus impartial et plus indépendant, les qualités et les défauts des autres et les siens propres ; et je demeure convaincu que si des circonstances indépendantes de sa volonté ne lui eussent fait accepter la carrière des beaux arts, Paul Delaroche fût devenu un critique d'art de premier ordre, l'égal de Reynolds. Mais pour ceux qui pensent que la plus petite dose d'aptitudes créatrices est préférable à la plus grande des facultés critiques, pour ceux-là Delaroche restera un esprit irrésolu, sollicité par des tendances diverses, ne prenant partie pour aucune, irrémissible défaut en art ; en un mot, un artiste neutre. Les treize toiles du musée de Nantes confirment cette observation et lui donnent l'évidence d'une vérité.

L'*Enfant charitable*, d'Ary Scheffer, datée de 1840, est une œuvre ordinaire, sur laquelle il ne faudrait pas juger l'auteur des *Marguerite* et de la *Françoise de Rimini*. Le livret laisse en blanc le lieu de sa naissance. Ary Scheffer est né à Dordrecht, où son père et son grand-père étaient peintres, et qui vient de lui élever une statue.

Le hasard a enrichi, il y a quelques années, le musée d'un portrait de femme par M. Ingres, l'égal des plus beaux que je connaisse, et qui, de plus, a le mérite d'être complétement inconnu. Il porte le numéro 114 et représente une jeune et belle femme de grandeur naturelle, vue jusqu'aux genoux, assise de face sur un canapé de soie bouton d'or. La coupe des traits, la couleur des cheveux, le ton bistré du teint, l'attrait majestueux de la physionomie, tout indique une Italienne de Rome : une Transtévérine. Elle est vêtue d'une robe de velours groseille miroité de blanc ; la poitrine, découverte, est voilée seulement par une légère gaze fermée au cou par une triple collerette de blonde. Une écharpe de cachemire blanc tombe le long de sa taille et bouillonne sur le canapé à sa gauche. Les mains, grasses et comme moites, sont chargées de bagues. Derrière elle, une glace la réfléchit de dos, comme dans le portrait de Mme d'Haussonville et dans celui de Mme Moitessier. Dans un coin de la glace, une carte signée : *Ing. Roma*, 1815. C'est un magnifique portrait, de la plus belle exécution de l'artiste, de son dessin le plus hardi et le plus correct, de sa plus chaude et de sa plus vive couleur. Il produit le même charme étrange que le *Portrait de Mme D.....* de 1807, exposé en 1855, sous le numéro 3364. Ce tableau se trouvait à Angers depuis longues années, dans la famille de Senonnes, lorsque en 1854 le conservateur apprit que l'on cherchait à s'en défaire. Il fallait se hâter. Les amateurs de Paris pouvaient avoir vent de cette bonne fortune et offrir des sommes supérieures à celle dont le conseil municipal pouvait disposer. Le maire n'hésita pas. Il prit sur lui d'ouvrir au conservateur un crédit de 4,000 francs. Celui-ci partit le jour même, emportant cette somme, l'offrit à la famille, qui accepta, et revint le lendemain à Nantes rapportant le portrait. La décision fut ratifiée par le conseil municipal, aussi libéral que le maire. Cette libéralité lui a profité, car je suis convaincu que si aujourd'hui ce tableau passait en vente publique, il atteindrait le quintuple au moins de ce qu'il a coûté. Au point de vue financier,

c'est de l'argent placé à 500 °/₀. Je souhaite à la ville beaucoup d'opérations de ce genre.

Deux des meilleurs élèves de M. Ingres, les frères Flandrin, sont représentés par quelques bonnes toiles comme la *Rêverie*, par M. Hippolyte Flandrin, et la *Vue d'un golfe de la Méditerranée*, par M. Paul Flandrin, datée de 1851. Ajoutons que c'est à Nantes, dans la cathédrale, que se trouve le meilleur tableau de M. Hippolyte Flandrin : la *Prédication de saint Clair*.

Deux autres académiciens de grand talent, MM. Robert Fleury et Eugène Delacroix, pourraient être représentés par des œuvres supérieures aux *Portraits des trois frères Clarke*, du premier, et au *Chef arabe chez des pasteurs*, du second.

Quant aux œuvres dont il me reste à parler, elles sont trop contemporaines pour qu'un jugement puisse être tout à fait impartial et ne se ressente pas des ardeurs des enthousiasmes ou des critiques qu'elles ont soulevés. Je cite donc rapidement :

L'*Intérieur breton*, de M. Fortin. — Salon de 1853.

La *Jeune mère*, de M. Steinheil. — Salon de 1847. — Délicieux tableau qui a toutes les qualités d'exécution d'un Meissonnier, jointes à une expression que celui-ci n'a jamais rencontrée. M. Steinheil a depuis quelques années abandonné la peinture pour la fabrication des vitraux. Il a produit de fort belles choses en ce genre. Toutefois, quel que soit le plaisir que l'on éprouve à contempler les verrières dont il a orné nos basiliques, on ne peut que regretter pour lui l'abandon d'un genre dans lequel il avait débuté d'une si remarquable façon.

Vue prise sur les bords de la Seine, de M. Daubigny. — Salon de 1851. — Ce fut ce charmant paysage qui commença à signaler le talent de l'artiste à l'attention publique.

La *Jeune mère de Pescinetia*, de M. Curzon. — Salon de 1859.

La *Madeleine pénitente*. — Salon de 1859. — *Charlotte Corday*. — Salon de 1861. — Par M. Paul Baudry.

Les *Cribleuses*, par M. Courbet. — Salon de 1855.

L'*Escamoteur*, par M. Hamon. — Salon de 1861.

Le *Rendez-vous de chasse*, par Luminais. — Salon de 1861. — Une des bonnes productions de ce consciencieux artiste.

Enfin, le *Prisonnier*, par M. Gérôme, d'une touche plus souple, d'une couleur plus légère, plus transparente que tout ce qu'il

avait fait jusqu'à présent. Ce tableau, encore inconnu à Paris, doit figurer, m'a-t-on assuré, au Salon de 1864. Je serais bien étonné s'il n'y obtenait pas un succès plus flatteur pour l'artiste que le *Duel de Pierrot*, l'*Intérieur grec*, l'*Alcibiade* ou la *Phryné*.

Ces derniers tableaux ont été acquis, soit par le conseil municipal, soit par la Société des Beaux-Arts de Nantes, à la suite de ses expositions trisannuelles. On ne peut qu'applaudir à ce choix et à l'esprit libéral qui les a faits définitifs. Nantes évidemment est fière de son musée, et tient à honneur de lui conserver la place hors ligne qu'il occupe parmi ceux de province.

Août 1863.

Bibliographie. *Catalogue des tableaux et statues du musée de Nantes.* — Nantes, Ve Camille Mellinet, 1846.

Catalogue des tableaux et statues du musée de Nantes. 2e édition du catalogue refondu. — Nantes, Ve Camille Mellinet, 1859. Il faut y joindre le supplément comprenant les pages 295-310.

Notice historique sur le musée de peinture de Nantes par Henri de Saint-Georges. — Nantes, Guéraud et Cie, 1858.

MUSÉE DE NARBONNE

Les amateurs de peinture trouveront un musée à Narbonne ; mais, quant aux œuvres qu'il contient, bien peu méritent un long examen, surtout lorsque l'on quitte le musée de Montpellier. Après avoir prêté l'oreille à des enthousiasmes faciles, je m'y suis arrêté une demi-journée, et le temps m'a paru long.

Le musée est placé dans l'ancien archevêché, belle et puissante construction du quatorzième siècle où le dix-huitième siècle a ajouté des sculptures rococo et des boiseries Pompadour. La partie qui remonte au quatorzième siècle a été reprise dernièrement par M. Viollet le Duc avec ce soin, cette science qui le distinguent de ses confrères. Elle offre plus d'un genre d'intérêt à l'archéologie. Il n'en est pas tout à fait de même des peintures, dont, à l'époque de ma visite (septembre 1863), le catalogue n'était pas encore publié[1]. Notre examen ne sera pas long; je le commence sans transition.

La Vierge et les anges adorant l'enfant Jésus, figures à mi-corps dans un cadre circulaire. Autant que l'on en peut juger, cette composition semble une copie de Ghirlandajo, ou de son beau-frère Mainardi.

Une copie moderne de *la Transfiguration* de Raphaël rappelle un fait peu connu et qui vaut la peine d'être noté. Je laisse parler M. Passavant : « Le cardinal Jules de Médicis, pape depuis sous « le nom de Clément VII, avait, sur la demande de Léon X, « obtenu de François 1er l'évêché de Narbonne. Ce fut pour décorer son église épiscopale qu'il pria Raphaël de lui peindre un « tableau d'autel représentant la *Transfiguration*. A la mort du « maître, le tableau commandé était encore dans son atelier. Il

[1] Depuis que cet article a été écrit, le conservateur du musée, M. Tournal, a publié le *Catalogue du musée de Narbonne*. — Narbonne, Emmanuel Caillard, 1864.

« fut terminé par Jules Romain, qui toucha, pour ce travail, 224 « ducats d'or (95,000 fr.). Le cardinal ne voulut point enlever à « la ville de Rome un chef-d'œuvre qui ne pouvait être remplacé « par aucun autre analogue. Il envoya donc à son église épisco- « pale de Narbonne, en échange de la *Transfiguration*, le superbe « tableau de la *Résurrection de Lazare*, de Sébastien del Piombo, « maintenant à la *National Gallery*, pour lequel Michel-Ange « avait fait des esquisses[1]. »

J'attribue à l'école de Guardi une *Vue de la Piazza et de la Piazetta* à Venise, prise de l'horloge des vingt-quatre heures, petite toile noire, lourde et médiocre.

L'*Adoration des mages* est un triptyque flamand de la première partie du seizième siècle, œuvre de praticien, composée à un moment où le sentiment de l'art gothique, ce sentiment qui avait inspiré les plus belles œuvres et les plus religieuses du catholicisme, allait disparaissant de jour en jour dans ce réveil du paganisme que l'on appelle la Renaissance. Dans le panneau central, l'*Adoration des mages*. Sur le volet de gauche, le mari (un médecin, à en juger par la fiole qui est à ses pieds); derrière lui, son patron, saint Pierre. Sur le volet de droite, la femme; derrière elle, sa patronne sainte Ursule, tous deux agenouillés. Sur le revers des volets, saint Cosme et saint Lievin, peints en grisaille. Ces deux figures, comme cela arrive fréquemment dans les tableaux gothiques, sont, par le style de leur dessin, très-supérieures au reste du tableau.

Il me paraît impossible de mettre un nom sur la *Noce de village*, dans laquelle on voit la mariée au fond, à table, avec une couronne suspendue sur la tête. Elle rappelle l'école de Breughel le vieux, le père de Breughel de Velours. Je crois qu'en la plaçant sous cette désignation, on sera quitte envers ce tableau.

Jésus chez Marthe et Marie passe pour un Rubens. Les figures sont en pied, de grandeur naturelle. Jésus avec Marie est placé à droite; à gauche, on voit Marthe la ménagère entourée de viandes, de venaison et de légumes. Le sujet n'est rien, le prétexte est tout. C'est un tableau de salle à manger. Les accessoires, qui sont ici la partie principale, ne m'ont pas paru appartenir à la même main que les personnages, et rappellent Sneyders. Quant

[1] *Raphaël d'Urbin*, par J.-D. Passavant, tome II, page 293.

aux personnages, il est assez difficile d'apprécier leur exécution, quant à la hauteur où le tableau est placé. Je crois cependant que Rubens n'y est pour rien. M. van Hasselt, dans son catalogue de l'œuvre de Rubens (p. 245), cite deux tableaux du même sujet : « Le premier, dit-il, parut en 1828, dans une vente faite par « M. John Smith, à Londres. La collection de M. Schamp d'Aves« choot, à Gand, possède un tableau représentant le même sujet, « et provenant de l'abbaye de Florval, pour laquelle il fut peint. » Le tableau de Narbonne est-il une copie d'une de ces deux compositions? A droite, au bas, se trouve une inscription où j'ai lu les mots suivants : « *Donné par le président ..... aux religieuses de « ...... Narbonne, ... mars de l'année 1724.* »

Un autre panneau de salle à manger, d'une couleur et d'une touche violentes, représente un *Intérieur de cuisine.* Au premier plan, occupant toute la largeur du cadre, une table chargée de toutes sortes de fruits, de légumes, de volailles, de gibiers de toutes sortes. Devant la table, au second plan, une belle commère, qui embroche un poulet, est embrassée par un homme coiffé d'un chapeau à plumes. Ce n'est pas, on le voit, un sujet relevé. Ce groupe rabelaisien et tout ce qui l'entoure se détachent sur un fond noir. Le nom me manque également pour ce tableau. Il me paraît appartenir à cette école de peintres cynégétiques flamands qui, vers 1650, travaillaient pour les palatins du Rhin, et dont, après Heidelberg, le musée de Munich a recueilli quelques œuvres.

A l'école de Jordaens appartient un *Silène entouré de bacchantes*, figures de grandeur naturelle ;

Et un *Triomphe de Silène*, répétition pas originale, et avec des changements, des originaux placés l'un au musée de Bruxelles, l'autre à Paris, chez le docteur Lacaze.

J'ai remarqué un *Paysage et des bestiaux* de Ommeghanck, daté de 1772 ;

Et du peintre genévois Adam Toppfer, l'*Arrivée de la jeune voyageuse*, une des bonnes œuvres de cet artiste. Par son exécution, elle se rapproche des tableaux de Boilly, et m'a paru supérieure à celle du musée de Genève et à celle de la galerie Pourtalès, à Paris. C'est une jeune fille vêtue à la mode de l'empire et reçue par sa famille à la descente de la diligence. Dans le fond, une rue à arcades. Signée *Toppfer, 1807.* Adam Wolfgang Topp-

fer, né à Genève, en 1766, vint étudier la peinture à Paris, en 1786. Vingt ans plus tard, en 1806, il fut désigné pour donner des leçons à l'impératrice Joséphine. Il visita l'Angleterre, en 1816, l'Italie, en 1821, et vint mourir à Genève en 1847. Praticien exact, mince, sec et froid, Toppfer personnifie l'esprit genevois dans les arts plastiques. Il est borné, formaliste et aigre comme lui. Son seul mérite est d'être le père du charmant et fin pédagogue Toppfer.

Le contingent de l'école française n'est guère plus riche que celui des autres écoles. On y rencontre pourtant des œuvres qui, comme intérêt historique, méritent d'être signalées.

Tels sont les trois tableaux représentant les *Échevins de Narbonne*, et remontant à la première moitié du dix-septième siècle. L'un d'eux est daté de 1626. L'exécution est médiocre et dénote un artiste peu exercé. Je ne crois pas qu'ils portent de nom. Leur auteur doit être quelque peintre languedocien, dont le nom augmenterait la liste déjà longue des artistes provinciaux.

Lépicié et le comte de Caylus, dans la biographie consacrée par chacun d'eux à Pierre Mignard, disent qu'en 1653, il fit pour l'église de Saint-Charles des Quatre-Fontaines, à Rome, un *Saint Charles Borromée*, grand comme nature. « Ce dernier morceau, « ajoute Caylus, est à l'huile sur le mur. » Puis un peu plus loin : « *Saint Charles communiant les malades attaqués de la peste;* « première pensée du tableau qui devait être placé au maître- « autel de l'église de Saint-Charles de Catenari. On ne sait ce que « ce tableau est devenu, mais il a été gravé par François de « Poilly. » Le musée de Narbonne possède un *Saint Charles Borromée soignant les pestiférés de Milan*; grand tableau en hauteur, détérioré, mal restauré, attribué justement à Mignard, et qui doit être la seconde composition indiquée par Caylus. Il a été retrouvé, m'a-t-on assuré, dans une obscure église des environs de Narbonne. A la suite de quelles traverses était-il venu s'y échouer? comment fut-il retrouvé? par qui? C'est ce que nous apprendra sans doute le futur catalogue.

La liste des tableaux de Jean-Baptiste Oudry, qui suit la vie de cet artiste, écrite par Gougenot, s'arrête en 1753. Elle ne pouvait, par conséquent, enregistrer, la *Lice blanche allaitant ses petits*, joli dessus de porte, signé *J.-B. Oudry, 1754.* Mais ce dessus de porte, traité d'une façon hâtive, doit être une répétition originale

d'une composition qui fut très-remarquée au Salon de 1753, et qui représentait, d'après Gougenot : « Une chienne blanche avec « ses petits de même couleur blanche, traitée dans une ombre re- « flétée. Ce tableau, tranquille de composition, était très-animé « et développait toute la science de son auteur dans la magie du « clair-obscur. »

Un trumeau d'un joli ton, représentant une *Bacchante* ou *Erigone*, appartient à quelque élève ou imitateur de Boucher : Pierre, Natoire ou Lagrenée, je ne sais lequel.

Voici une petite supercherie que je signale sans chercher à l'expliquer. C'est un portrait de femme de grandeur naturelle à mi-corps, de face. Son costume de vestale se compose d'une grande pèlerine blanche à capuchon. Elle s'accoude des deux mains sur la tablette d'un balcon. Ce doit être quelque actrice, quelque impure du temps : Mlle Fel ou Mlle Raime, ou quelque pénitente de Chelles ou de Fontevrault : ce qui se ressemblait beaucoup. Le portrait, signé *J.-M. Nattier*, *1770*, rappelle, en effet, la manière légère et claire de cet artiste. A tout prendre, il pourrait être de lui, si l'on ne savait exactement la date de sa mort : 7 novembre 1766. Pourquoi donc cette date erronée? Il est bien difficile d'admettre qu'un faussaire ignorant, voulant tromper sur l'originalité de l'œuvre, ait commis une grossière bévue. Il l'est également de penser que Nattier (au cas où il aurait peint ce portrait) ait pu se tromper sur la date de l'année où il fut composé. Jean-Marc Nattier a eu un frère aîné, Jean-Baptiste Nattier, auquel cette signature ne peut se rapporter, et qui d'ailleurs mourut avant Jean-Marc. Enfin, ai-je mal lu? C'est fort possible ; mais si ma version est exacte, comment l'expliquer.

Ce n'est pas sans plaisir que j'ai retrouvé un petit *Paysage au soleil couchant* d'un ancêtre de nos paysagistes modernes, Lantara. A droite, sur un rocher, une tour et des fabriques ; au second plan, au centre, un large fleuve qui baigne sur ses bords une ville dont on voit l'église cathédrale, surmontée de deux tours. Dans le fonds, des montagnes. Signé *Lantara*, à gauche, sur un quartier de rocher.

Du chevalier Volaire, de Toulon, une *Éruption du Vésuve*, semblable à toutes celles de cet élève de Vernet, qui n'a jamais fait autre chose.

De Greuze, deux toiles : l'une, qui paraît une copie, représente un *Père ivre*, à qui sa femme et ses deux enfants reprochent son ébriété ; l'autre offre une *Petite paysanne*, grandeur naturelle, en buste, assise sur une chaise et pleurant. Elle porte une robe à corsage jaune.

Une grande et importante aquarelle représentant l'*Entrée de Mgr le duc d'Angoulême à Bordeaux, en 1814*, révèle le nom d'un artiste français totalement inconnu, et qui mériterait au moins de la notoriété : Brun. Les figures sont en grand nombre, groupées avec esprit, correctement et facilement dessinées : un mélange de Boilly et de Carle Vernet. Les touches de l'aquarelle sont à peu près plates ; mais, qui pouvait se douter, en 1814, des ressources que le génie anglais saurait trouver dans ce genre de peinture. Elle est signée *Brun à bord*. Des recherches faites dans des publications bordelaises du temps, dans la dernière édition du catalogue du musée de Bordeaux, dans les livrets du Salon, n'ont amené aucun résultat. Je ne sais ni qui est ce Brun, ni où il a vécu, ni comment, ni s'il a composé d'autres œuvres. Je trouve seulement dans le *Dictionnaire des artistes*, de Gabet, l'indication d'un Nicolas-Antoine Brun, peintre de genre et de portraits, né à Beauvais, et ayant exposé de 1800 à 1819. Y a-t-il du rapport entre ce Brun et celui de l'aquarelle de Narbonne ? C'est ce que j'ignore.

Enfin, parmi les artistes tout à fait contemporains, j'ai retrouvé :

De M. Clément Boulanger, la *Fontaine de Jouvence*, si remarquée à l'exposition de 1839, lorsque le romantisme jetait un dernier éclat, et qui, aujourd'hui, n'est qu'un tableau mal dessiné, d'une touche dure et d'une couleur noire.

De M. Alexandre Hesse, une répétition originale, datée de 1862. du *Portrait de M. Barthe*, exposé en 1861.

De M. Jadin, le *Cerf à l'eau*, daté de 1848, un des meilleurs panneaux de cet habile décorateur.

Enfin, je ne quitterai pas le musée sans signaler le plafond de la seconde salle. Il est divisé par des pouterelles saillantes en une quarantaine de caissons peints de figures emblématiques, de femmes, de saisons, de petits génies. Je ne sais à qui attribuer ces figures. Leur dessin ne manque ni de correction ni de style, et m'a paru un mélange de la manière de Romanelli et de celle de Toussaint Dubreuil, de Bunel et des Freminet. Quel est le peintre

italien ou français italianisé qui s'est arrêté à Narbonne dans la première partie du dix-septième siècle? Espérons que le prochain catalogue nous édifiera à cet égard. En fait de peintures, c'est, à tout prendre, ce que ce musée contient de meilleur.

Janvier 1865.

Bibliographie. *Catalogue du musée de Narbonne*, par M. Tournal. — Narbonne, Emmanuel Caillard, 1864.

MUSÉE DE NIMES

M. Auguste Pelet, dans la notice historique sur la *Maison carrée*, qui précède son *Catalogue du musée de Nîmes*, donne en ces termes la date de la fondation de ce musée : « M. Villiers du Ter-« rage, préfet du Gard, mit à exécution le projet proposé par « M. de Seynes au ministre de l'intérieur, de donner à la Maison « carrée une destination qui fût en harmonie avec son antiquité, « et, le 11 mars 1824, la Maison carrée devint le musée de Nîmes. » Les tableaux déposés dans l'intérieur du temple, qu'on appelle, je crois, la *cella*, sont la partie la plus faible de cette collection, qui m'a paru riche surtout en monuments funéraires et épigraphiques du deuxième et du troisième siècle. Il n'y a point à s'étonner de cette profusion dans une ville beaucoup plus romaine que gauloise, dont toutes les bâtisses modernes reposent sur des substructions antiques, et où, en creusant un trou de six pieds, on est certain de découvrir un monument de la civilisation païenne. Tout ce que l'on a trouvé en fait de ruines architecturales est rangé à l'intérieur, au-dessous des tableaux, dans les coins et dans les frises de la cella; à l'extérieur, sous le péristyle ou autour de l'enceinte du temple. Un archéologue ou un épigraphiste trouverait là de quoi s'occuper pendant de longues heures. Le milieu du pavé de la cella est occupé par des mosaïques découvertes en 1846 et en 1853. Je n'ai que des éloges à faire de l'ensemble même de ces curiosités, du soin qui a présidé à leur classement et de la scrupuleuse attention qui surveille leur entretien. Quand les stores tamisent les rayons de soleil de ce beau climat, au milieu de la fraîcheur et du silence qui règnent dans cette vieille basilique romaine, il est difficile d'imaginer un endroit où l'étude se présente sous un aspect plus agréable et plus riant.

Je suis fâché de dire que le livret, rédigé par un archéologue érudit, devient insuffisant pour tout ce qui a rapport à la peinture.

Non-seulement l'ordre alphabétique n'a pas été observé, mais on ne s'est pas donné la peine de réunir à leur nom les œuvres d'un même artiste. Je sais que les cent vingt ou cent trente toiles suspendues dans le musée n'ont qu'un intérêt des plus secondaires. Malgré cela, il me semble que M. Auguste Pelet les traite avec trop de sans-façon. A défaut de valeur artistique, elles ont un intérêt historique qu'on ne doit pas dédaigner.

La *Judith* est une courtisane richement vêtue. Ce n'est pas un mauvais tableau, mais je ne puis voir dans ce ton noirâtre la couleur fade et claire qui caractérise le Guide, auquel cette figure est attribuée.

La *Mort de Didon* est-elle du Guerchin? Je le crois, mais en présence de ce tableau assez médiocre, il me paraît difficile d'y voir, selon le livret, une des compositions les plus remarquables de l'auteur de sainte Pétronille.

Je ne saurais dire si le *Paysage* attribué à Roeland Rogman est bien de ce paysagiste, n'ayant jamais vu d'original authentique de lui. C'est une imitation de Huysmans de Malines. Mais je puis certifier que si Roeland Rogman est né en 1685, il n'a pas dû mourir en 1797 à cent douze ans. Faute d'impression à corriger dans une prochaine édition.

Le livret a raison de vanter le tableau de *Fruits*, de David de Heem. En ne tenant compte que de l'exécution et de la couleur, c'est un des plus remarquables du musée.

Il serait bien difficile de soutenir l'attribution à Rubens du *Trophée*. S'il fallait mettre un nom sur ce morceaux de toile coupé évidemment dans un tableau d'une dimension plus grande, il me semble que celui de Breughel de Velours serait préférable à celui de Rubens.

Si mes souvenirs ne me trompent pas, le *Portrait de la duchesse de Portsmouth* ressemble assez au *Portrait d'homme* du Louvre pour pouvoir justifier l'attribution au Westphalien Pierre Lely. On y trouve la touche molle et habile, la couleur harmonieuse et faible de ce successeur de van Dyck à Londres. Il est fâcheux que le livret ne nous dise pas sur quels documents il s'appuie pour voir dans ce portrait celui de la fameuse demoiselle de Kerhouaret, depuis duchesse de Portsmouth, dont la beauté servit si à propos la politique de Louis XIV.

J'ai parlé, à propos du musée d'Avignon, de la série des ta-

bleaux ayant rapport à l'histoire de saint Jean-Baptiste que Reynaud Levieux, de Nîmes, avait peint pour la chapelle des Pénitents noirs d'Avignon. J'ai dit que deux de ces tableaux figuraient dans le musée d'Avignon, un troisième au Louvre et un quatrième à Bicêtre; le musée de Nîmes en possède deux autres : *Saint Jean-Baptiste reprochant à Hérode sa conduite criminelle*, et la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Les personnages sont grands comme nature. La composition, le dessin, la couleur, font preuve de facilité, mais n'offrent aucun caractère. La couleur manque de transparence, les tableaux sont en somme plus curieux que bons. Une inscription tracée sur les cadres nous apprend qu'ils furent peints à Rome vers 1685, cinq ans avant la mort de Levieux, qui mourut en 1690. Si l'on veut étudier l'œuvre de Reynaud Levieux, il faut encore voir dans la cathédrale de Nîmes les *Pèlerins d'Emmaüs*. Selon M. de Chennevières qui, jusqu'à ce jour, a réuni les documents les plus nombreux sur Reynaud Levieux, « c'est un tableau « superbe, d'une grande vigueur de couleur; les têtes, surtout « celle du Christ, sont pleines de force, de beauté et d'élévation. »

Le *Portrait d'une jeune fille* par Grimou est bien l'œuvre de ce Suisse, plus riche de vanité que de talent. La jeune fille vue de face est touchée cependant avec plus de légèreté que Grimou n'avait l'habitude d'en mettre dans ses portraits. Si l'on se souvient que les musées de Grenoble et d'Avignon en contiennent également un certain nombre, on pourra en induire que Grimou avait du côté du Rhône, peut-être à Avignon même, des protecteurs qui lui auront fait de nombreuses commandes éparpillées ensuite par la Révolution.

La *Faucheuse endormie sur des gerbes de blé*, d'un dessin vulgaire et d'une assez bonne couleur, est attribuée à De Troy; mais le livret se donne bien garde de dire lequel. Est-ce à Nicolas, est-ce à Jean, est-ce à François, est-ce à Jean-François? Je crois que sans lui faire tort on pourrait le donner à ce dernier, dont le musée du Louvre expose sous le numéro 581 un si remarquable tableau.

Deux portraits sont mis sous le nom de Carle Vanloo. Le premier représente une femme. Il est d'une jolie couleur et touché avec esprit. Selon le catalogue, ce serait la mère du peintre, femme de Louis Vanloo. C'est possible; mais où a-t-on puisé ce renseignement? Le catalogue n'en dit rien. Ce serait cependant curieux

à savoir. Le second représente un peintre. Le catalogue prétend que c'est le portrait du peintre lui-même. Ici c'est différent, et je puis affirmer que le catalogue se trompe. La tête de Carle Vanloo est connue. Elle a été peinte en 1747 par Pierre Lesueur, et gravée par Ignace Klauber en 1785, et ne ressemble pas au personnage de Nîmes. Je vais plus loin, et j'avoue que je ne reconnais pas dans ces deux portraits la couleur d'un blanc un peu bleuâtre qui caractérise Vanloo.

Le livret attribue l'*Immaculée Conception* à Parrocel ; mais il n'est pas plus explicite pour Parrocel que pour De Troy et pour Coypel, et cependant, plus nombreuse que la famille des Coypel et des De Troy et presque autant que celle des Vanloo, la famille des Parrocel ne compte pas moins de neuf ou dix membres peintres. J'attribuerais l'*Immaculée Conception* à Pierre Parrocel, fils de Louis et neveu de Joseph, né à Avignon en 1664 et mort dans la même ville en 1739. Mariette, dont le goût et la science font autorité, « ne savait que penser de ce peintre, et ce qu'il avait en lui « paraissait extrêmement faible. » L'*Immaculée Conception* lui donne pleinement raison. Ce doit être une toile fort importante dans l'œuvre de Pierre Parrocel, mais une couleur violente et dure, défaut commun à tous les Parrocel, un dessin sans style et sans caractère, en font en somme un tableau des plus ordinaires. Pierre Parrocel a beaucoup travaillé pour le Languedoc, la Provence et le comtat Venaissin, et l'*Immaculée Conception*, qui provient de l'ancienne église de Saint-Paul à Nîmes, a dû être peinte pour cette église.

Une jolie *Marine*, de Joseph Vernet, est le dernier tableau à citer parmi les œuvres des peintres du siècle dernier.

Sigalon est né dans le département du Gard, à Uzès, et, si l'on se rappelle les difficultés et l'éclat de ses débuts, le bruit que ses amis firent autour de ses productions, on comprendra l'enthousiasme professé pour son compatriote par le rédacteur du livret. Il serait difficile qu'il en fût autrement.

Quant à moi, je ne puis voir dans *Locuste essayant des poisons*, exposée en 1824, qu'une œuvre exécutée avec habileté et correction, plutôt qu'empreinte d'une vive originalité et d'un caractère propre. Personne ne remarquerait *Locuste* aujourd'hui ; et un bien petit nombre rendrait justice à la science sérieuse de l'anatomie qui distingue l'académie de l'esclave mourant. Quant au person-

nage même de *Locuste*, le mieux est de la passer sous silence.

On sait le triste effet produit au Salon de 1827 par l'*Athalie faisant massacrer ses enfants*, maintenant au musée de Nantes. Sigalon s'aperçut trop tard qu'il s'était fourvoyé, et que l'effet de ce tableau était manqué. Il faut avoir vu cette composition pour reconnaître combien l'artiste voyait juste quand il se jugeait si sévèrement. Nîmes en possède la première idée très-rapidement indiquée au crayon. Il n'est pas possible, d'après ce dessin, de se faire une idée du tableau. Je crois même que la disposition des personnages n'est pas exactement la même.

Encore un favori de la mode dont le temps ne me paraît pas devoir consacrer la réputation. Nîmes possède le fameux *Cromwell devant le cadavre de Charles Ier*, de M. Paul Delaroche, tableau qui fit presque émeute au Salon de 1831. Je n'ai nulle envie de reprendre à son occasion les interminables discussions qu'il souleva il y a vingt-neuf ans[1]. Mais il est certain que le temps a atténué les qualités du Cromwell pour en accuser plus vivement les défauts. Ces défauts sont : une perspective linéaire mal calculée. Le cercueil du roi d'Angleterre trop court et les bottes du Protecteur trop longues justifient cette critique d'un mauvais plaisant : « C'est une paire de bottes devant une boîte à violon. » Une pose mélodramatique ; trop d'uniformité dans la touche. La tête de Cromwell est aussi inanimée que celle de sa victime. C'est de la peau plutôt que de la chair. Une touche d'une netteté et d'une propreté égale partout. Les détails du costume et du cercueil ont la même valeur que les plans de la figure. Enfin, un manque d'harmonie dans la couleur, qui tient sans doute plutôt au temps qu'à l'artiste même. Il a dû arriver au Cromwell ce qui arrive à tous les tableux composés dans une gamme semblable ; au *Larmoyeur* d'Ary Schœffer, notamment. L'artiste, pour leur donner un aspect ancien, les a peints d'une gamme rousse qui a fait illusion dans les premiers moments. Mais le temps ne perd jamais ses droits. Neufs, ils avaient l'air vieux; vieux, ils ont l'air tout neufs. C'est, je le crains bien, l'histoire du *Cromwell*.

Un paysage de M. Aligny représentant un *Massacre de Druides* est d'un grand effet. C'est le soir. Les prêtres et les druidesses se sont retirés dans l'abri le plus profond d'une forêt incendiée par

[1] Il faut lire dans le *Salon de 1831*, par M. Gustave Planche, l'article si acerbe, mais si remarquablement juste, consacré à cette composition.

les légions romaines. Les lueurs de l'incendie se confondent avec les derniers rayons du soleil, et donnent aux scènes du premier plan, aux mouvements héroïques des personnages, un incroyable caractère de sauvagerie et de terreur. Je mets, comme impression, ce paysage sur la même ligne que le *Prométhée* du même auteur.

Je citerai également *Un sacrifice chez les Druides*, de M. Gendron; bon tableau représentant l'égorgement d'un enfant. Il a figuré au Salon de 1850.

Un épisode de la peste de Rome, par M. Numa Boucoiran; bon tableau d'étude.

Et deux forts jolis paysages : Le *Printemps* et l'*Automne*, par M. Lallemand, de Lyon.

Parmi les quelques sculptures modernes du musée, je signalerai en terminant la *Poésie légère* de M. Pradier, jolie statuette exécutée dans des proportions plus petites que nature, proportions qui convenaient mieux au talent sensuel et à la rare habileté de main de cet artiste. Quoique la *Poésie légère* n'ait aucun rapport avec la pureté de la statuaire grecque, et que, par sa conception comme par son exécution, elle soit essentiellement moderne, c'est certainement une des productions les moins défectueuses de M. Pradier.

Le *Chevalier d'Assas*, de M. Gatteaux, est une figure froide et sans effet; mais il est impossible de lui contester une certaine tournure monumentale et décorative. C'est là un mérite qui appartient en général à tous les membres de l'Institut, et qu'ils possèdent à un degré supérieur. La figure du chevalier se tient; elle forme un ensemble complet et satisfaisant; et c'est en sculpture un mérite assez rare pour être signalé avec éloges toutes les fois qu'on le rencontre. Notre civilisation et nos mœurs nous font perdre le goût et la science de la statuaire décorative innés chez les Grecs et chez les Romains; il est bon qu'il y ait dans quelque coin de l'art quelques vieux enragés fidèles au culte de leur jeunesse, et pouvant montrer aux jeunes générations comment on profile sous notre ciel grisâtre le contour d'une statue monumentale. Le d'*Assas* de M. Gatteaux est du nombre. J'ignore où est placé l'original de cette statue, dont celle de Nîmes ne doit être qu'une répétition réduite à des proportions de statuette.

Décembre 1859.

Bibliographie. *Catalogue du musée de Nîmes.* — Nîmes, Maison Carrée, 1848.
Catalogue du musée de Nîmes, par Auguste Pelet.—Nîmes, Baldy et Roger, 1853.

MUSÉE D'ORLÉANS

De tous les musées fondés par l'initiative municipale et ne figurant pas au décret du premier consul, celui d'Orléans est, après le musée de Montpellier, le plus remarquable. Il date de 1825 et doit son origine au zèle de M. de Bizemont, son premier directeur. Formé d'abord des tableaux appartenant à la ville, il s'accrut des dons des Orléanais et des acquisitions faites sur les fonds d'entretien. Il occupe le premier étage de l'ancien hôtel de ville, dit hôtel des Carneaux, charmante construction de la fin du quinzième siècle.

La dernière édition du catalogue contient 546 numéros de tableaux, et 169 numéros de dessins. Les trois salles où ces œuvres sont placées, outre qu'elles ne sont pas disposées convenablement, deviennent trop étroites pour le nombre. Aussi est-il question d'un nouveau local mieux approprié à sa destination. Cette mesure permettrait au musée d'antiquités, qui s'accroît tous les jours, de se développer d'une façon plus rapide et plus régulière.

Le livret laisse à désirer. Il n'est classé ni par écoles ni même par ordre alphabétique, ce qui en rend l'usage peu commode. En outre, une critique trop élémentaire a présidé à sa rédaction. Cette insuffisance devient sensible en présence des progrès de la catalographie depuis douze ans. Je n'insiste pas sur cette lacune; le conservateur actuel prépare une nouvelle édition remaniée et mise au niveau des découvertes et de la méthode modernes.

Écoles italiennes. — Les œuvres de ces écoles ne sont pas nombreuses. En dehors du Cangiage et de Lucatelli, je ne vois rien à citer. Le Cangiage (Luca Cambiaso) représente le *Serpent d'airain*; c'est une grande toile, haute de 2ᵐ80 et large de 3ᵐ70, où l'artiste génois s'est livré à la facilité sans accent et à la violence sans force qui caractérisent sa manière. Le livret assure

que cette composition faisait partie d'une suite de quatre tableaux du même maître provenant de l'église des Bénédictins de Lyon. J'ai cherché quelque indication dans les écrivains italiens et dans d'anciens guides de Lyon, je n'ai rien trouvé. Toutefois je me rappelle avoir vu, vers 1853, chez un habitant de Tours, M. Luzarche, trois tableaux qui, si j'ai bonne mémoire, sont les pendants de celui d'Orléans. Selon le livret, un de ces tableaux serait en Belgique et deux en Angleterre. Cependant M. Waagen ne cite rien du Cangiage dans ses *Trésors d'art dans la Grande-Bretagne.*

Le Lucatelli représente un *Cabaret italien.* Il est d'un joli ton, touché d'une façon expéditive et spirituelle qui fait penser à notre Joseph Vernet.

Écoles hollandaise et flamande. — Le premier dans l'ordre chronologique ne figure pas encore au livret. C'est un excellent tableau d'architecture : *Intérieur d'une église.* Deux pasteurs dans leurs chaires sont entourés d'un nombreux auditoire. Une grande draperie verte retombe sur toute la partie supérieure. Il est signé, sur le soubassement d'une colonne, d'un prénom confus et de ces deux noms *Van Vliet.* C'est plus qu'il n'en faut pour restituer ce tableau à son véritable auteur : Hendrick van Vliet, élève de son père, Willem van Vliet, et de Mireveldt. Les musées d'Amsterdam et de la Haye possèdent de lui deux compositions qui représentent la *Vieille église de Delft;* celui d'Amsterdam est signé *H. van Vliet*, 1654. La touche de van Vliet est large, grasse et ferme. Elle n'a rien de commun avec celle de Steinwick et de Peter Neeffs, et se rapproche beaucoup de celle de Delorme et de Saenredam. On trouve également des van Vliet authentiques au musée de Bordeaux, c'est l'*Intérieur d'un temple protestant ;* et au musée de Tours, c'est l'*Intérieur d'église.*

A voir le *Bivouac hollandais*, on le prendrait pour un Stevens Palamèdes, le peintre des intérieurs et des corps de garde, pour un Palamèdes lourd, il est vrai. Le livret l'attribue à un Jacques Diest, maître de Palamèdes, dit-il, dont je vois le nom et les œuvres pour la première fois. Il est possible que l'attribution soit juste, mais pour un nom aussi peu connu, il eût été utile de discuter les motifs de cette attribution.

D'une touche lourde et flasque, d'une couleur brouillée et terne, il est impossible que le *Combat naval* soit de l'élégant et fin Guil-

laume van de Velde, à qui il est attribué. Guillaume a eu un père qui peignait également des *marines*. Il est possible que le *Combat naval* soit de lui.

Le *Portrait d'une vieille femme* est donné à Ferdinand Bol, le meilleur élève de Rembrandt. J'y verrais plutôt une imitation soit française de Grimou, soit allemande de Dietrich.

Le *Martyre de saint Étienne* ne figure pas au livret. Le paysage ressemble à ceux d'Isaac Ostade ; et les figures paraissent l'œuvre d'un élève de Rembrandt qui aurait visité l'Italie. On a voulu y voir un faux de Dietrich, à tort, selon moi.

L'*Entrée de forêt* m'a paru jolie, quoique dure de touche et d'une couleur un peu noire. Le livret n'est pas certain du monogramme, où l'on a voulu lire tour à tour *F. M.* et *J. V. A.* Je n'ai pu parvenir à le découvrir. Le premier a fait attribuer le tableau à Frédéric Moucheron, père d'Isaac, dont la Haye, Dresde, Vienne et Munich exposent des toiles ; le second, à Jean van Aken, plus connu par ses eaux-fortes que par ses toiles. C'est un joli et médiocre tableau de l'école hollandaise, seconde moitié du dix-septième siècle. Je ne donnerais pas d'autre attribution à cette œuvre.

Tête de vieillard, vue complétement de face, grandeur naturelle, ferme, modelée en pleine pâte, bien vivante. Excellente peinture d'un élève de Rembrandt. Le livret le nomme David van der Plas, et le confond avec Pieter van der Plas, né en 1570, mort en 1626, dont le musée de Bruxelles possède un tableau : la *Sainte Vierge entourée de donateurs*. Selon Siret, David van der Plas, né en 1647 et mort en 1704, se serait formé en étudiant les œuvres de Titien et de Rembrandt. Le *Portrait* d'Orléans confirme cette assertion. Je ne connais pas d'autre œuvre de lui.

Voici encore un nom nouveau : Jean van Huilsdonck. Il est rapidement cité par Siret, qui ne donne ni la date de sa naissance ni celle de sa mort. C'est une *Corbeille de fruits, abricots et prunes*, peinte dans la manière brillante, dure et sèche de van Kessel. Elle est placée trop haut pour que l'on puisse lire la signature. Sans l'affirmation du livret, on n'hésiterait pas à la donner à van Kessel, dont Huilsdonck a pu être l'élève.

La *Marche d'animaux rentrant à l'étable* m'a semblé une bonne imitation, faite au dix-huitième siècle, des maîtres hollandais du dix-septième. Le livret n'est pas bien d'accord avec lui-même

pour l'attribution de cette œuvre, D'une part il la donne à Jean van der Meer, frère du grand van der Meer de Delft, qui a peint en effet des paysages; de l'autre, il la dit signée des lettres *J. V.*, qui ne sont nullement les initiales du nom de der Meer. J'ai examiné de près cette signature et voici ce que j'ai pu déchiffrer, *W. Vitri*..... On connaît, en effet, un Wigerus Vitringa, né en 1657, mort en 1721. Le musée de Rotterdam possède de lui une *Marine* portant le n° 358 dans le catalogue de 1860.

Je suis heureux de signaler le *Paysage* de Decker comme un des plus beaux, sinon le plus beau que je connaisse. Decker n'est pas un peintre de premier ordre, mais il a fait dans ce tableau un chef-d'œuvre égal aux plus belles compositions de Hobbema, de Ruysdael, de Wynants et de Cuyp. C'est une toile carrée (0^{m}88) représentant un canal ombragé d'arbres et bordé de cabanes, d'où des pêcheurs retirent leurs filets, un de ces simples motifs recherchés par les Hollandais, qui relèvent cette simplicité par la perfection de leur exécution. C'est ici le cas. La bonhomie de la composition, la légèreté et la vigueur du feuillage, la transparence du ciel, l'éclat de la lumière, enfin la pureté et la conservation de ce tableau, tout concourt à en faire un véritable bijou. Il suffirait à lui seul à la gloire d'un cabinet d'amateur, et justifie une visite au musée d'Orléans. Il est signé *C. D.* 1667, et provient de madame d'Autroche. Quant à l'artiste, les renseignements manquent sur son compte. On sait seulement qu'il vécut au milieu du dix-septième siècle et qu'Adrien van de Velde a souvent *étoffé* de figures ses paysages. Je n'ai pas remarqué que celles du tableau d'Orléans pussent lui être attribuées.

L'analyse de l'ÉCOLE FLAMANDE ne sera pas longue :

C'est un *Fumeur endormi*, médiocre petite pochade d'Adrien Brauwer, que je crois authentique. Elle est signée AB 1635, cinq ans avant la mort du peintre.

Le *Génie des Arts*, dans un paysage au pied d'un arbre, d'un bon élève de Rubens.

Un *Paysage*, de van Artois, représentant un convoi traversant une forêt et attaqué par des brigands. Le livret veut que ce soit la forêt de Soignies, près Bruxelles : va pour la forêt de Soignies! Ce qui est plus important, c'est que, malgré un ton un peu trop roux, c'est un excellent spécimen d'un bon paysagiste flamand. Il est signé *I. V. A.*

L'ÉCOLE FRANÇAISE, tout incomplète qu'elle soit, offre cependant des œuvres intéressantes par le nom de leurs auteurs. La première de ces œuvres : quatre panneaux représentant : *saint Grégoire*, *saint Jérôme*, *saint Jean*, *saint Matthieu*, est attribuée à Martin Freminet, le rival de Dubreuil, de Dubois qui épousa sa veuve, et de Bunel. Ces panneaux ainsi que quatre autres, placés à l'hôpital général, et représentant *saint Augustin*, *saint Ambroise*, *saint Luc* et *saint Marc*, c'est-à-dire les quatre docteurs et les quatre évangélistes, proviennent du château de Richelieu. Une notice composée par Vignier, concierge du château (*le Chasteau de Richelieu, avec réflexions morales*, par M. Vignier, à Saumur, Isaac et Heuri Desbordes, 1676), les mentionne en ces termes : « Dans la voûte, au milieu de la galerie, au-dessous, la « voûte est compartie en huit panneaux qui soutiennent les armes « de Son Éminence, accompagnées de festons, accolés aux angles « du quadre. Dans ces panneaux sont représentez, de la main du « sieur Freminet, les quatre docteurs de l'Église et les quatre « évangélistes. » Ces figures sont une réminiscence de l'école de Parme et de l'école de Rome, fondues dans une couleur à la Claude Vignon, et composent un tout plus curieux que beau.

Le livret se trompe quand il attribue ces panneaux à Martin Freminet. Ce Freminet-là mourut en 1619, et le cardinal ne commença la construction de son château qu'en 1637. Le Freminet cité par Vignier, dans sa notice, est le fils de Martin Freminet, dont le prénom n'est pas connu. Il mourut avant le 14 juillet 1651, et il est tout simple que Richelieu ait pu lui commander les panneaux de son château.

Un *Petit Ramoneur*, attribué à Lenain, n'offre aucun des caractères de ce triste peintre. Je crois cette œuvre italienne du dix-septième siècle, autour de Francisco Mola.

Le musée de Nancy doit envier au musée d'Orléans les *Quatre Éléments* (12, 13, 14, 15) d'un artiste lorrain, Claude Deruet, qui a joui au dix-septième siècle d'une réputation plus facile à constater qu'à comprendre.

Ce que l'on sait sur ce peintre est peu de chose, et l'on en sait bien suffisamment pour sa valeur. Claude Deruet, né à Nancy en 1588, mourut dans la même ville en 1660. Après avoir étudié à Nancy même, sous Israël Henriet, que le duc de Lorraine Charles III avait fait venir de Châlons, il partit pour l'Italie et retrouva à

Rome son compatriotes Callot, avec lequel il entra dans l'atelier de Tempesta, où travaillaient déjà de jeunes Lorrains : Thierry Bellangé et Sébastien Leclerc. Callot et Deruet se lièrent et revinrent de conserve dans leur ville natale, où la fortune attendait l'un, et la gloire l'autre. De 1621 à 1626, on retrouve Deruet à Nancy, devenu l'ami du duc de Lorraine Henri, anobli par lui et nommé directeur des fêtes de ce prince. C'est alors qu'il peignit les voûtes de l'église des Carmes, et qu'ayant rencontré Claude Gellée, qui commençait, il se l'attacha pendant quelques mois et lui fit peindre les paysages et l'architecture de ses compositions. Plus tard, en 1632, le duc Charles IV lui accorda des lettres *d'entière gentillesse*, ce qui explique comment on le trouve quelquefois appelé soit *de Deruet*, soit *de Ruet* en deux mots. En 1634, Louis XIII, à qui il avait donné des leçons de peinture, conjointement avec Simon Vouet, fit lui-même son portrait, qui parut gravé avec ces vers au-dessous :

On sait à quelle gloire Apelle osa prétendre,
Par ce fameux portrait que laissa d'Alexandre
Son pinceau, dans la Grèce autrefois adoré.
Quoi qu'on en ait écrit, je prise davantage
Cet illustre crayon où, par un rare ouvrage,
Des mains d'un Alexandre un Apelle est tiré.

Au-dessous ou lisait : *Ludovicus XIII, Francorum rex christianissimus, manu suâ fecit, 11 julii 1634* [1].

Deux ans plus tôt, l'année même de ses lettres de gentillesse, Claude Deruet avait eu l'honneur de poser devant son ami Callot, dans l'œuvre de qui on retrouve son portrait avec ces mots au bas : *A Claude de Ruet, écuyer, chevalier de l'ordre de Portugal, son fidèle ami Jacques Callot; fait à Nancy, 1632* [2].

A partir de cette époque, les renseignements sur Deruet font défaut. La seule date que l'on connaisse est celle de sa mort, arrivée le 20 octobre 1660. Deruet était décoré de l'ordre de Saint-Michel, chevalier du Christ, favori du roi de France et du duc de Lorraine, et, comme tous ces honneurs étaient venus le chercher dans la force de l'âge, sans doute fort peu disposé à en obtenir d'autres au prix de nouveaux travaux.

[1] Ce dessin est aujourd'hui en possession d'un des descendants de Philippe Bardin, qui avait épousé une fille de Deruet.

[2] Le dessin original de ce portrait est au Louvre. Il porte le n° 12,513. Voir Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot.* — Paris, Renouard, 1860, p. 226.

Quant aux quatre tableaux du musée d'Orléans provenant du château de Richelieu, il est fort probable, comme le fait remarquer M. de Chennevières dans la monographie de Claude Deruet (*Recherches sur les artistes provinciaux de l'ancienne France*), que le cardinal, connaissant l'affection que Louis XIII portait à son maître de dessin, aura voulu faire sa cour au roi en commandant ces tableaux à Deruet. Je ne puis mieux faire pour les analyser que de copier de nouveau ce qu'en dit Vignier dans sa description du château de Richelieu :

« Au-dessus du lambris (dans le cabinet de la Reine) on voit jusqu'au haut du plafond quatre tableaux dans leurs cadres, représentant les quatre éléments. Le premier, qui, représente la *Terre* ou le triomphe de Louis XIII, pour la naissance de Sa Majesté à présent régnante et de Monsieur.

Ces superbes vainqueurs de la terre et de l'onde,
Traînant les rois captifs, furent bien glorieux;
Mais Louis nous fait voir, en triomphant des cieux,
Que celui qu'il conduit doit triompher du monde. »

Le fond du tableau, derrière la cavalcade, représente le château de Saint-Germain tel qu'il était en 1638 et 1640, époques de la naissance deLouis XIV et de son frère Philippe d'Orléans. Cette circonstance permet de préciser la date du tableau. Il ne peut être antérieur à 1640, date de la naissance de Philippe, ni postérieur à 1642, date de la mort du cardinal.

« Le second représente l'*Air*. C'est une chasse d'oiseaux où Madame de Lorraine paraît avec toutes les dames de sa cour, montées sur de superbes chevaux.

Avec des plaisirs innocents
On tâche d'adoucir des ennuis bien pressants;
La princesse Nicole, indignement traitée,
A chasser prenait ses ébats,
Pendant que son époux, comme un nouveau Protée,
S'amusait à fourber femmes et potentats.

« Le troisième représente le *Feu* par des feux d'artifice tirés de nuit, au milieu d'une place environnée de magnifiques bâtiments.

Les plaisirs de la nuit ne sont pas les moins doux.
Les feux ont plus d'éclat et beaucoup plus de force,
Et c'est dans ce temps-là qu'amour aussi s'efforce
De montrer que les siens sont au-dessus de tous. »

Ce tableau est signé sur le bouclier de plusieurs artificiers : *X. Dervet.*

« Le quatrième, qui représente l'*Eau*, fait voir les divertissements des dames et des galants de Hollande durant la glace. Les figures de ces tableaux sont de Deruet, et les paysages de Claude Lorrain.

> Sitôt que Boreas, de ses froides haleines,
> A fait un dur cristal sur les liquides plaines,
> Tous les peuples du Nord ne songent qu'à des jeux.
> Les amants sur les eaux conduisent leurs amantes,
> Et dessus ces glaçons et ces routes glissantes
> On n'entend parler que de feux. »

Ainsi, à en croire Vignier, les paysages seraient de Claude Lorrain. Ni l'exécution ni les dates ne justifient cette assertion. Les paysages de l'*Air* et de l'*Eau* sont tellement faibles, tellement inférieurs, qu'il est impossible d'y voir la main d'un artiste possédant une habileté quelconque. Il n'en est pas de même du paysage de la *Terre*. Par la vigueur et la fermeté de son exécution, par sa belle silhouette, par l'intensité de sa couleur, il est infiniment supérieur aux figures, et dénote une main beaucoup plus habile que celle de Deruet. Cette main est-elle celle de Claude Lorrain? Je ne le crois pas. En 1641, date de ce tableau, Claude Lorrain habitait Rome depuis treize ans, et il n'est pas probable que Deruet y ait envoyé son tableau pour en faire faire le paysage par son compatriote. L'histoire nous apprend bien qu'en 1626 Claude Lorrain fut employé par Deruet; mais elle ne nous dit pas que la collaboration se soit continuée plus tard. Jusqu'à preuve matérielle du contraire, la réserve est prudente. Le livret peut assurer que le paysage de la *Terre* n'est pas de la même main que les figures : il doit s'en tenir là.

Au reste, les œuvres de Deruet ne sont pas communes. Je n'en connais que deux en dehors des quatre d'Orléans. D'abord le tableau du musée de Versailles, *Allégorie du mariage de Louis XIV* (4141), daté de l'année même de la mort de l'artiste (1660), puis celui du musée de Chartres, qui représente, comme ceux d'Orléans, une cavalcade des dames de la cour de Lorraine [1].

Le livret donne à Patel le père, le collaborateur de La Hyre et de

[1] J'en ai rencontré un autre chez M. Baron, au château de Langeais, près Tours (1870).

Lesueur, les deux *Paysages* formant pendants. J'y verrais plutôt la main de son fils. Ils ont dû faire partie de la suite des *Douze saisons* peintes en 1699, pour l'église Saint-Louis la Culture, d'où proviennent les quatre du Louvre.

J'ai vainement cherché le nom de Gobin à qui est attribué le *Portrait d'un jeune homme* coiffé d'une toque et vêtu d'une robe rouge; il tient une lumière et lit dans un livre qui le cache. Auprès de lui, sur une table, divers objets et un coq. C'est une œuvre curieuse dans le genre de Sckalken et de Gérard Honthorst. Le livret enregistre la signature *M. Gobin f.*, 1682, que je n'ai pu découvrir. Je n'ai rencontré ce nom nulle part, et je soupçonne le livret de ne pas le donner exactement. Je connais vers cette époque un artiste nommé Gobert qui a peint des portraits; c'est peut-être le Gobin d'Orléans.

J'ai vainement aussi cherché la signature *M. Corneille*, 1630, sur l'*Esaü vendant son droit d'aînesse à Jacob*. Je le regrette d'autant plus que c'est un tableau assez curieux et devant lequel on comprend les hésitations. Les figures sont de tiers de grandeur. A gauche, dans le coin d'une cheminée tout encombrée d'ustensiles de ménage, est assis Esaü vu par derrière. Jacob, debout, de face, porte un costume de chevalier tout à fait galant. Au premier abord, et à ne considérer que le costume, on croirait à une composition flamande du milieu du dix-septième siècle; au contraire, la couleur claire et facile présente les caractères de l'école française de Vouet. A quel Corneille attribuer cette composition? Il y en a eu trois, dont deux ont porté le prénom de Michel : Michel Corneille le père, né à Orléans, en 1603, mort à Paris en 1664; Michel Corneille le fils, né à Paris en 1642, mort en 1708; Jean-Baptiste Corneille, fils du premier et frère du second, né à Paris en 1646, mort en 1695. Ce Jean-Baptiste avait épousé une tante de Mariette, le fameux amateur. D'après la signature, ce serait au premier, au père. Mais le livret donne-t-il exactement la signature? Ce tableau figurait dans la collection d'Aignan Desfriches, et a été légué au musée par la fille de Desfriches, madame de Limay.

J'ai aperçu, dans un coin du magasin du musée, une œuvre qui m'a paru originale, de René-Antoine Houasse, garde des tableaux du roi et directeur de l'Académie de France à Rome. C'est un *Tombeau violé par un soldat*, qui recule épouvanté à la vue d'un cadavre éclairé par une lampe inextinguible. René-Antoine Houasse

était un des bons élèves de Lebrun. Né en 1645, il mourut en 1710, après avoir été reçu de l'Académie le 15 avril 1673, sur le *Portrait du roi en Hercule terrassant l'hydre*, maintenant à Lille. Il eut un fils, Michel-Ange Houasse, peintre également, né en 1680, reçu de l'Académie le 24 septembre 1707, mort en 1730, qui a beaucoup travaillé en Espagne, sous Philippe V; et une fille qui épousa le frère de Nicolas Coustou. Le musée de Grenoble possède un portrait de René-Antoine Houasse peint par lui-même, où il s'est représenté tenant à la main le tableau d'Orléans. J'ignore comment il est arrivé à M. Petit-Semonville, bibliothécaire de la ville, qui l'a légué au musée.

La *Sainte Bathilde*, d'une exécution plus que négligée, n'est pas destinée à faire priser bien haut le talent de Vernansal. Elle est curieuse, toutefois, en ce que c'est une de ces énigmes peintes que les Pères jésuites faisaient jadis deviner aux élèves de leurs colléges, aux distributions de prix. Celle-ci, dit le livret, fut commandée à Vernansal par la famille Barbot-Duplessis, pour un exercice qui eut lieu au collége d'Orléans.

Je connais beaucoup de répétitions de la *Jardinière*. C'est une grosse fille très-montée de ton, accoudée à une fenêtre et vue de face; auprès d'elle un panier. L'original doit être ou de Santerre, à qui le livret l'attribue, ou de Grimou, dont il rappellerait plutôt la couleur. Est-ce Orléans qui le possède? J'en doute.

Je crois exacte l'attribution à Tournières du *Portrait de M. Grégoire de Saint-Geniez*. Tournières est né à Caen, mais c'est au musée de Nantes que l'on peut le mieux l'apprécier.

J'ai retrouvé sous la dénomination de *Un repas dans un parc* (sans numéro), un tableau de Lancret placé autrefois au château d'Arconville près Pithiviers, et acquis par le musée lors de la vente de ce château. Ce sont neuf personnages de grandeur naturelle buvant et chantant. Autour de la table, sept hommes en habits rouges, celui de gauche a des bas noirs; à droite deux femmes. Ce n'est pas un bon tableau. Les figures, de grandeur naturelle, ne convenaient évidemment pas à son talent; elles sont lourdes et désagréables de ton, mal dessinées et dépourvues de l'esprit que Lancret sait si souvent mettre dans ses tableaux de petite dimension.

Je ne sais d'où provient ce tableau. Avant 1848 il en existait deux autres de même dimension au château d'Eu. Ils représentaient

Un déjeuner de jambon et *Un déjeuner d'huîtres*, et sont gravés tous deux dans les œuvres de Lancret. Le premier appartient encore à M. le duc d'Aumale et figure dans sa collection de Twikenham. Je ne sais ce qu'est devenu le second ; il est fort probable que ces trois tableaux, avec un quatrième qui aura disparu, formaient les panneaux décoratifs d'une salle à manger dans quelque château princier. On a cru pendant quelque temps qu'ils avaient été commandés par le duc d'Orléans, dit le *Gros Père*, petit-fils du Régent, et qu'ils représentaient des scènes d'une société de plaisir et de grosse gaieté fondée par lui et ses familiers sous le titre de *Société des Bonnets de coton*, scènes dont ses châteaux du Raincy et de Bagnolet étaient le théâtre. Les dates contredisent cette opinion. Quand Lancret mourut, en 1743, ce duc d'Orléans avait dix-huit ans, étant né en 1725, et ce n'est que plus tard, en 1760, que les réunions joyeuses dont je parle furent organisées. Quant au père de celui-ci, au duc d'Orléans le génovéfain, on sait qu'à partir de 1733, il alla habiter l'abbaye de Sainte-Geneviève, où il se consacra à des exercices de piété et à l'étude de la langue hébraïque. Loin d'avoir l'idée de commander à qui que ce soit des tableaux pareils, c'est lui qui fit brûler, dit-on, les nudités provenant de la belle collection réunie par son père au Palais-Royal, et mutiler la *Léda* du Corrège maintenant à Berlin. Ce n'est donc pas, comme on l'a dit, pour le duc d'Orléans-Montesson que fut composée cette suite de panneaux. C'est ailleurs qu'il faudra chercher, si tant est que cela en vaille la peine.

La *Naissance de la Vierge*, de Pierre ; la *Salutation angélique*, de Jean Restout ; la *Fuite en Égypte*, signée *Hallé*, 1762 ; *saint Benoît recevant le viatique*, signé *Deshaies*, 1761, viennent tous quatre de la chapelle des Bénédictins d'Orléans, pour laquelle ils furent commandés. Ils sont d'un ton si uniformément fade, d'un dessin si également insuffisant, d'une touche si molle et si flasque, ils sont si complètement dépourvus de caractère, qu'on pourrait les croire tous sortis de la même fabrique. Ils donnent une triste idée de leurs auteurs, et si je les cite, ce n'est que comme renseignement et comme d'excellents modèles à éviter.

Je ne crois pas l'*Intérieur de cuisine* de Jeaurat, à qui il est attribué. En l'examinant attentivement, le nom de Taunay m'est venu à l'esprit.

Tout le monde connaît le nom du jésuite Nonotte, qui a souvent

mordu Voltaire jusqu'au sang et à qui Voltaire l'a bien rendu. Mais ce que l'on sait moins, c'est que le jésuite avait un frère, Donatien Nonotte, peintre de portrait, né à Besançon en 1707, élève de Lemoyne, reçu à l'académie le 16 août 1741 sur les portraits de MM. Dulin et Leclerc fils, et mort en 1785. Besançon possède son portrait et celui de sa femme. On retrouve à Orléans le *Portrait de Moyreau le graveur*, peint, comme ceux de Besançon, avec la pratique que Lemoyne enseignait à ses élèves, mais d'une touche dure et d'un ton désagréable.

Il faut encore citer deux bonnes esquisses de Subleyras : *Figures de diacres*, qui ne sont pas une des moindres richesses du musée. Ce sont deux petites toiles, d'un pied chacune, représentant un moine recouvert d'un froc blanc. L'un d'eux tient à la main un calice d''argent. Couleur claire et transparente; touche ferme et habile.

Une jolie *Marine*, du meilleur élève de Joseph Vernet, Lacroix, dont tant d'œuvres sont si souvent attribuées à son maître.

Quatre mauvais trumeaux de glace de la fin du dix-huitième siècle : la *Samaritaine*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Multiplication des pains*, *saint Pierre marchant sur les eaux*. Je ne les cite que pour assurer qu'ils ne sont pas d'Abraham Bosse, dont on ne connaît pas une seule peinture authentique[1].

Une charmante esquisse de Fragonard : l'*Offrande à l'amour*, qui vient d'un fanatique de Fragonard, M. Marcille. Si Fragonard n'avait jamais fait que des esquisses, il passerait pour un grand coloriste ; malheureusement il a fait des tableaux, et ce n'est qu'un peintre médiocre.

Un bon *Portrait de M. de Jarente*, *évêque d'Orléans*, signé *Vincent pinxit*, 1787. L'auteur avait alors quarante et un ans. Ce n'est pas lui qui a peint sur porcelaine, comme le dit le livret, mais son père, François-Élie, né à Genève, où il avait trouvé les traditions de Bordier, de Petitot et de Liotard.

De Drolling le père, l'auteur du célèbre *Intérieur de cuisine* du Louvre, un autre *Intérieur de cuisine* et une *Jeune femme montrant à un chat une souris enfermée dans une souricière*, signés tous deux *Drolling f.* 1798. La vocation de Drolling était évidem-

1 L'attribution à Ab. Bosse du joli tableau du musée de Cluny est probablement très-juste, mais elle n'est pas certaine.

ment de peindre les intérieurs de cuisine. Quand on les peint bien— ce qu'il faisait — c'est une vocation respectable.

Parmi les œuvres des artistes contemporains qui, à la suite du Salon sont venues s'échouer au musée d'Orléans, je ne vois à citer que la *Vallée d'Arques*, excellent paysage de Paul Huet, qui a figuré à l'exposition de 1840, et restera, j'en suis convaincu, une des meilleures pages de ce rénovateur du paysage en France.

Enfin, parmi les 169 dessins, j'ai remarqué un *Repas des dieux* attribué à Jordaens, qu'il ne rappelle en aucune manière;

Des *Houzards en marche*, dessin au trait, spirituellement et vivement touché, par Jean-Baptiste Le Paon, ce dragon artiste, qui se fit inutilement blesser dans un combat dont il voulait voir l'effet. On trouvera sur Le Paon une notice intéressante insérée par M. Mantz dans le premier volume des *Archives de l'art français (Documents)*;

Une *Vue du château des Échelles*, par le sec et précis Boissieu;

Et une *Vue d'Orléans*, par Desfriches, au bas de laquelle on lit cette inscription : « *A. Desfriches Aurelianensis delineavit*, 1761. « La ville d'Orléans vue de la petite levée au-dessus des Capu- « cins, présentée à Charles-Claude Perrin de Cypierre, maître des « requêtes, intendant de la généralité d'Orléans, par le corps de « ville et par le sieur Desfriches, négociant d'Orléans, qui l'a des- « sinée en 1761. » C'est un document plus important au point de vue historique qu'au point de vue artistique; mais, tel qu'il est, je souhaiterais que le musée de la ville en possédât beaucoup, et que les musées des autres provinces imitassent celui d'Orléans. La réunion de semblables documents formerait une topographie de la France des plus curieuses et des plus instructives.

Avril 1864.

Bibliographie. *Explication des tableaux, dessins, statues, etc., exposés au musée d'Orléans.* — Orléans, Alexandre Jacob, 1843.

Musée d'Orléans. Explication des tableaux, dessins, sculptures, etc., qui y ont exposés. — Orléans, Alex. Jacob, 1851.

MUSÉE DE RENNES [1]

En 1849, j'adressais au ministre de l'intérieur d'alors, l'honorable M. Dufaure, un rapport sur le musée de Rennes qui contenait les lignes suivantes :

« A proprement parler, le musée de Rennes n'existe pas. Les quarante-deux tableaux dont se composaient les deux envois du musée central avaient été déposés à l'ancien évêché, changé en salle d'exposition. Ils y restèrent jusqu'en 1814. A cette époque, M. le maréchal Soult, nommé par la Restauration au commandement de la treizième division militaire, vint se loger à l'évêché et ne crut pas devoir y conserver les tableaux qui en ornaient les murs. Il les fit transporter dans je ne sais quel vieux bâtiment où ils restèrent roulés, empilés les uns sur les autres pendant un espace de temps assez long. On s'imagine dans quel état ils étaient quand on songea à eux. Depuis lors, le musée de Rennes n'a jamais été reconstitué. Une partie des œuvres qui le composent se trouve entassée dans une vieille église dont les murs suintent l'humidité ; l'autre partie orne diverses salles de la mairie où l'on peut les visiter, quand les commissions qui s'y rassemblent journellement ont fini leur travaux. Cet état de choses est d'autant plus triste, que parmi ces toiles il y en a de premier choix. Il est superflu d'ajouter qu'il n'y a aucun livret, aucun catalogue, qui puisse donner l'ombre d'un renseignement quelconque. »

Les choses ont bien changé depuis dix ans ; s'il faut toujours regretter l'absence de catalogue, on doit avouer qu'en 1859 la ville de Rennes possède une des collections les plus convenablement logées, les mieux entretenues de toutes celles de la province. Elle occupe l'aile du fond du *Palais de l'Université*, bâtiment composé

[1] Voir note Q.

de quatre corps de logis, et dont les autres ailes sont occupées, je crois, par l'école de droit. Au rez-de-chaussée sont placés les sculptures et les moulages. Le premier étage, éclairé par un jour magnifique venant d'en haut, est divisé, dans le sens de sa longueur, en deux galeries. Dans la première, la galerie d'entrée, sont placés les dessins de la collection Robbien ; dans la seconde, partagée en trois travées, les tableaux proprements dits ; enfin, deux salles adjacentes à la galerie des tableaux contiennent une collection particulière appartenant à M. Aussant dont la ville a autorisé l'exposition dans le musée. Une vigilance soigneuse a présidé au classement et surveille l'entretien des œuvres d'art. Les salles sont bien appropriées, les tableaux judicieusement placés pour l'œil et pour l'examen; bref, si cette collection a longtemps attendu pour sortir de l'état où je l'avais vue en 1849, elle n'a pas perdu pour attendre. Il ne reste plus à souhaiter qu'une seule chose : c'est que le catalogue soit rédigé avec un soin semblable, et réponde aux besoins de la science aussi bien que le classement matériel satisfait aux exigences de l'ordonnateur.

Avant de monter au premier étage il faut, dans les salles du rez-de-chaussée, admirer les deux bas-reliefs en bronze qui ornaient jadis le piédestal de la statue équestre de Louis XIV, érigée le 6 juillet 1726, en face le palais du parlement. Cette statue, l'œuvre d'Antoine Coysevox, avait été fondue en 1686. L'un de ces deux magnifiques bas-reliefs, dit Fermelhuis dans son *Éloge de Coysevox*, représente la France qui conduit le char de Neptune ; et l'autre, l'audience donnée par le roi à l'ambassadeur de Siam. Outre l'ambassade siamoise, le second montre la Bretagne présentant à Louis XIV le projet de la statue que Mansart et Coysevox déroulent devant le roi. Les dix-huit personnages groupés dans le fond de la scène sont autant de portraits. M. Maillet, dans l'*Histoire de Rennes*, a raconté en détail la destruction successive du cavalier, du cheval et du piédestal, dont les derniers débris disparurent en 1794 pour faire place à un arbre de la liberté ; et les *Archives de l'art français* (livraisons de janvier et de mars 1858) ont donné toutes les pièces relatives à la commande, à la mise en œuvre, au transport, au séjour à Nantes, à l'érection et à la destruction de cette statue dont une gravure nous a conservé le mouvement et les lignes.

Franchissons maintenant le premier étage et arrivons à la ga-

lerie de tableaux. En suivant l'ordre adopté en 1849, je retrouve le magnifique Véronèse *Persée délivrant Andromède*, digne du Louvre ; la belle esquisse du Tintoret : le *Massacre des Innocents ;* le *Saint Laurent* que je n'ose pas affirmer, comme je le faisais alors, sorti de la main de Ribera, mais qui me paraît bien remarquable, pour être attribué à Luca Giordano ; enfin une toile que je crois bien certainement l'œuvre d'un des Bassan : c'est une *Ouvrière en guipure devant son métier*. Le registre du musée central la nomme *Pénélope*. Va pour Pénélope. La jeune femme est de grandeur naturelle ; nue à mi-corps, assise devant sa mécanique et tournée à droite. Cette œuvre, vigoureusement touchée, porte avec elle le cachet évident de l'école de Venise. Auquel des trois Bassan revient-elle ? C'est ce que je ne saurais décider.

ÉCOLES HOLLANDAISE ET FLAMANDE. — *Saint Luc peignant la Vierge*, de Martin Hemskercke — Martin Vanveen — est un fort curieux tableau. Les personnages sont dé grandeur naturelle, en pied. Saint Luc, à gauche, avec le bœuf à ses pieds, est occupé à la besogne que lui prête la tradition de l'Église. En face de lui, à droite, la Vierge tenant l'enfant Jésus qui donne une noix à un perroquet. Le fond représente un atelier de sculpture dans des proportions architecturales ; plusieurs statues de bronze dans des niches ; une autre statue couchée à laquelle travaille un ouvrier. Il est signé en caractères bien nets des deux initiales *M. H.* Les œuvres d'Hemskercke sont d'une extrême rareté, ayant la plupart été détruites lors du sac de Harlem par les Espagnols en 1563. Paris, Madrid, Anvers, Amsterdam, Londres, n'en contiennent pas ; seul le catalogue de Munich en enregistre dix ou douze. Je ne connais pas ce musée, et ne possède, par conséquent, aucun point de comparaison pour discuter cette attribution que je transcris du registre du musée central. Ce qui n'est pas douteux, c'est que c'est bien là un original, et que l'on y sent, sous un cachet allemand, l'influence de la renaissance italienne, notamment dans la figure de la Vierge. Or, on sait que Hemskercke travaillait à Rome vers 1525. Je persiste donc à croire que le *Saint Luc peignant la Vierge*, de Rennes, est bien le tableau indiqué par Descamps ; mais je croirais aussi qu'au lieu d'avoir été peint avant le départ pour l'Italie, comme l'affirme cet auteur, dont les assertions n'ont jamais passé pour fort exactes, il fut composé, au contraire, au re-

tour, et comme remercîment d'Hemskercke pour son agrégation à quelque *gilde* des peintres de Harlem.

La *Sainte Famille*, de Sandrart, n'offre pas d'autre intérêt que la signature : *Joachimo Sandrart.* Le catalogue d'Amsterdam (1858) lui donne pour prénom Jacob. On peut affirmer que la *Suzanne*, à qui l'on essuie les pieds, n'est pas un Rembrandt, malgré la signature *A.* 1632, qu'on lit dans un coin.

Je doute fort de l'authenticité de la signature *G. L. Hees* (le *G*, l'*H* et l'*L* enroulés en forme de monogramme) placée au bas d'un paysage, lourd, sans air et sans transparence, et qui présente les caractères d'une contrefaçon de Decker, faite au siècle dernier. Guillaume de Heutch, à qui l'on attribue ce tableau, a toujours signé son nom *Heutch*, et c'est par erreur qu'on l'appelait, au siècle dernier, *Heus*, *Hees*, ou *Hus*. L'orthographe du nom pourrait au besoin donner la date de cette contrefaçon.

J'ai regret de faire ainsi la chasse aux attributions ; mais je ne puis voir qu'une copie dans le petit tableau dont M. Henri Lavoix a si heureusement retrouvé le sujet : *Fête donnée à Amsterdam par le prince d'Orange* à *Marie de Gonzague*, reine de Pologne, le 27 décembre 1646. Le tableau est signé *Mitens.* C'est, selon moi, une copie assez moderne, dont la touche m'a rappelé la copie du *Congrès de Munster* de Terburg, faite par M. Jacquand. L'original doit être extrêmement curieux. Il y a au musée d'Amsterdam deux portraits de l'amiral Tromp et de sa femme, peints par Jean Mytens (Johannes Mytens), né en 1612, et nous savons que Van Dyck succéda, dans la faveur de Charles Ier, à un Daniel Mytens, né en 1590. Il serait intéressant de savoir lequel de ces Mytens est l'auteur de l'original que répète la copie de Rennes.

Malgré les noms de Wouwermans et de Mieris, il s'en faut que le *Marché aux chevaux* et la *Femme à la toilette* soient des chefs-d'œuvre. Ils sont noirs et lourds ; authentiques et signés tous deux, et c'est justement leur signature qui explique leur infériorité. Le *Marché aux chevaux* est signé *P. W.* 1675 ; c'est-à-dire Pierre Wouwermans, frère du grand Philippe, qui était mort depuis sept ans quand Pierre fit ce tableau. Pierre mourut lui-même en 1683. Le Louvre possède de lui une *Vue de la tour de Nesle.* La *Femme à la toilette* est signée *W. Mieris* Guillaume ou William Mieris est le fils de Franz Mieris, dit *le Vieux*, le plus connu. Bien que je n'admire que fort médiocrement les tours de force microscopiques

de Franz Mieris, j'avoue qu'auprès des tableaux si noirs de son fils Guillaume, il peut passer pour un génie. J'ai bien peur que ces tableaux, sauf la *Fête de Marie de Gonzague*, ne viennent du cabinet de M. de Robbien, premier président du parlement de Bretagne à la fin du siècle dernier. S'il en est ainsi, tout en rendant un hommage mérité à la libéralité de ce magistrat, il faut avouer qu'il avait un goût plus vif qu'éclairé pour les beaux-arts. Les tableaux suivants qui, je le crois, proviennent de la même source, font compensation. Deux *paysages* de Wynants, charmants, pleins d'air, de fraîcheurs et de lointains, peints avec finesse, légèreté et fermeté en même temps. Bien authentiques et de la meilleure époque de Wynants : un charmant *Effet de lune* de van der Neer, tableau grand comme un dessus de tabatière; un fort joli *Paysage* de Moucheron ou du même van der Neer ; un *Alchimiste se coupant les ongles*, charmant petit tableau d'une touche grasse et délicate, mais sans minutie, et bien remarquable pour un élève du sec Gérard Dow. Ce délicat petit panneau est l'œuvre d'un artiste hollandais parfaitement inconnu en France qui n'en possède peut-être pas d'autre exemplaire : Dominique van Tol, dont le musée d'Amsterdam montre une composition signée *B. V. Tol.*

Dans l'école flamande, j'avais déjà signalé, en 1849, le *Jésus en croix* de Jordaens, la *Chasse au tigre* de Sneyders, *Jésus en croix* de Crayer. Je n'y reviendrai que pour dire que la composition de Jordaens est non-seulement le plus beau tableau du musée de Rennes, mais encore une des œuvres les plus saillantes de cet élève de Rubens, s'il n'est pas son chef-d'œuvre. On n'y trouve pas trace de cette vulgarité dans le choix des personnages, qui est comme le cachet de Jordaens, et sa couleur, toujours si éclatante, n'a que bien rarement de pareils accès de finesse et de transparence. Quant à l'impressisn, elle est des plus graves et des plus élevées, comme il convient au sujet. Le *Jésus en croix* est un don du musée central et vient de Belgique. Le registre de ces dons attribue, par erreur, la *Chasse au tigre* à Rubens ; elle est évidemment l'œuvre, et une œuvre ordinaire quoique belle, de Sneyders. Quant au *Christ en croix* de Gaspard de Crayer, il est vigoureux, mais trop heurté de ton. Ce qu'il offre de plus intéressant, c'est qu'il est signé tout au long *D. Crayer P. F.* an 1664, le *C* et le *D* du nom enchâssés l'un dans l'autre et formant monogramme. A côté de ces maîtres, je citerai comme m'ayant échappé

lors de ma première visite, *Jésus et la Madeleine* de la fabrique des Franck, tableau dont le sujet principal est entouré d'une bordure divisée en petits tableaux peints en camaïeu rousseâtre, disposition fort commune dans les produits de cette société, et un joli petit David Teniers, *Joueurs de cartes*, signé et provenant de la collection Robbien.

École française. — A bien peu d'exceptions près, les toiles de notre école suspendues dans le musée de Rennes sont fort ordinaires. Elles offrent pourtant un certain intérêt, car la plupart sont signées. Le tableau des *Noces de Cana*, que le registre du musée central attribue à Jean Cousin, ne justifie en rien cette attribution. C'est une grande composition traitée dans le goût de l'école de Fontainebleau que suivait Jean Cousin et dont il a laissé un curieux spécimen dans l'*Eva prima Pandora* de Sens. Toutefois, comme ce tableau est, avec *le Jugement dernier* de Paris, la seule œuvre connue de cet artiste qui a dû en composer beaucoup d'autres, comme il est téméraire de juger un artiste d'après deux œuvres seulement, il se pourrait que les *Noces de Cana* fussent de Jean Cousin. Le registre du Louvre indique ce tableau comme provenant de l'église Saint-Gervais. Or, en le recherchant dans les guides spéciaux du siècle dernier, Dargenville, Germain Brice, nous trouvons un silence complet sur son compte, et par conséquent un démenti aux assertions ordinairement si exactes de ce registre. Ce tableau présente donc deux énigmes à déchiffrer aux Saumaise futurs. De qui est-il ? d'où vient-il?

Dix ans ont singulièrement calmé mon admiration pour le *Christ servi par les anges*, attribué à Lesueur. Je regrette d'avoir à revenir sur une illusion, mais examiné plus attentivement, il m'a paru impossible de le regarder comme l'œuvre de Lesueur. A quel maître faut-il l'adjuger? Je n'en sais rien, mais ce n'est certes pas au sévère Eustache.

Les Lubin Baugin ne sont pas communs heureusement. C'est donc à titre de rareté que je signalerai la *Vierge et le Nino*, personnages de grandeur naturelle, vus à mi-corps, qui portent l'empreinte bien reconnaissable de sa bizarre manière.

Voici un tableau très-curieux, très-original, d'un caractère étrange, mais après tout d'une impression persistante, et qui, autant au moins que les *Noces de Cana*, aurait besoin d'une généalogie

faite consciencieusement. Deux femmes soignent un enfant. Les figures sont de grandeur naturelle, vues à mi-corps. Celle qui tient l'enfant emmaillotté dans ses bras se présente de face, la tête ployée vers le cher fardeau, à droite du spectateur. Elle est vêtue d'une espèce de justaucorps d'un rouge cinabre clair, dont la teinte est certainement crue et pourtant ne blesse pas l'œil. A gauche, une autre femme lui envoie de la main droite le reflet d'une chandelle qu'elle tient de la main gauche, en sorte que toute la lumière tombe d'aplomb sur le rouge étonnant de son corsage. Tout cela peint avec une grande sûreté, par une main élégante et rompue aux difficultés du métier. Quel est l'artiste auquel on pourrait attribuer cette œuvre bien certainement française et de la première moitié du dix-septième siècle, à en juger par les costumes? Je n'ai pas la prétention de le dire. Ce que je puis avouer, c'est qu'en la contemplant avec un véritable plaisir, le nom des Lenain m'est plusieurs fois venu à la pensée. La touche est peut-être moins ferme que dans le *Forgeron* du Louvre, mais elle est aussi franche et aussi simple [1].

Le Jouvenet *Jésus buvant le calice* n'offre rien de remarquable que la signature *J. Jouvenet m. pinx.* 1694. Partout ailleurs qu'à Rennes, ce serait un bon tableau du peintre rouennais. Mais le plafond de la salle des enquêtes au palais de Justice : *La Religion protégeant la Justice*, est d'une qualité si supérieure à tout ce qu'a fait Jouvenet, qu'il fait paraître bien pâle le *Jésus buvant le calice*, du musée.

L'énumération deviendra bien rapide maintenant. La grande *Descente de croix* de Lebrun doit être celle que possédait M. Dongoy en 1693, au dire de Guillet de Saint-Georges (*Mémoires inédits*, t. I, p. 12); la *Résurrection de Notre-Seigneur* est signée sur le bouclier du soldat à gauche : *Coypel le père pinxit*, 1700. Elle fut peinte pour la chapelle du château de Meudon où elle resta jusqu'à la révolution. Le Coypel désigné ici est Antoine, fils de Noël et père de Charles-Antoine, auquel il faut donner les deux esquisses : *Jupiter et Junon* et *Mars et Vénus*.

Joas et le grand prêtre est signé : *L. Ferdinand, peintre ord. du Roy*, 1702. Ce Louis-Ferdinand se nommait *Elle* de son nom de

[1] J'ai revu ce tableau en 1868 et mon impression nouvelle n'a pas confirmé celle de 1858. Aujourd'hui je pencherais pour le croire hollandais du commencement du dix-septième siècle (1870).

famille. Fils et petit-fils de peintres, il était né en 1648, fut reçu à l'Académie en juin 1681, sur le portrait du peintre Samuel Bernard, et mourut à Rennes, le 5 septembre 1717. Ce tableau doit provenir de quelque monument de la ville, car il ne figure pas au nombre des œuvres envoyées par le musée central, et ne pouvait, par sa dimension, entrer dans la collection Robbien.

Le *Christ et la Samaritaine* de Louis de Boullongne, frère de Bon Boullongne, est signé : *Boulogne le Jeune, f.* Ce tableau fut exécuté en 1695 et offert le 1er mai, par la confrérie des orfévres à l'église Notre-Dame, d'où il provient, d'après l'indication même du registre d'envoi.

De Desportes : *Loup chassé par des chiens*, signé : *Desportes*, 1725.

De Natoire : un *Saint Étienne et un grand prêtre*, signé : *C. Natoire, P. R.* 1745, sur lequel je n'ai pas trouvé de renseignement.

D. Cesanova, quatre grands trumeaux : le *Pont rompu*, *Attaque de voleurs*, *Chevaux emportés*, le *Coup de foudre* qui, devaient médiocrement réjouir Mme Du Barry dans son joli ermitage de Luciennes. Je les avait déjà signalés en 1849.

De Victor Bertin : un grand *Paysage* daté de 1816.

De M. Aligny : un autre *Paysage historique* assez médiocre.

De M. Jacquand (Claudius) : une *Scène de moines* qui ne font pas oublier ceux de Granet.

MM. Aligny et Jacquand sont les deux seuls artistes contemporains dont le musée possède des œuvres ; et pour une collection de cette importance ce n'est point assez.

Sous peine d'être incomplet, il faut dire quelques mots de la collection de dessins fort soigneusement rangée dans la salle d'entrée, et que la ville doit à la munificence de M. Robbien. Cette collection est loin d'être choisie avec un goût sévère. La quantité l'emporte sur la qualité. Beaucoup de dessins acceptés comme originaux sont ou des imitations, ou des copies souvent par des mains inhabiles, ou des contre-épreuves, ou même des décalques sur papier transparent. Mais il n'en reste pas moins un certain nombre d'un mérite réel et souvent fort beau, et qui demanderaient à être étudiés de près, afin d'être classés aux maîtres à qui ils appartiennent ou dont ils se rapprochent le plus.

Voici les principaux dont j'ai gardé le souvenir :

Un petit dessin de l'école italienne-ferraraise ou ombrienne, —

des dernières années du quinzième siècle, représentant un *Saint Georges à pied*, tourné à gauche, tenant le fanon de la main droite, complétement cuirassé. Le profil se détache sur une espèce d'auréole bleue pâle qui enveloppe tout le contour de la figure comme si elle se détachait en bas-relief. C'est une œuvre capitale, et, je ne crains pas de le dire, une petite merveille. Je le crois du Pérugin ou fait dans son école par quelque Gian Nicola Manni ou Pinturichio [1].

Figure vue de dos, à la plume. Bien de Michel-Ange, à qui elle est attribuée.

Saint Sébastien et *saint Géminien*, à la plume. Magnifiques dessins rappelant le modelé puissant et le style un peu âpre de Pollajuolo.

La *Vierge et l'enfant Jésus*, justement attribué à Albert Durer.

Un beau Rembrandt à la plume.

Plusieurs Étienne de Laulne.

Un *Portrait d'homme* bien certainement de Lagneau, ce rival de Dumoustier, dont la postérité n'a conservé que le nom.

Le *Portrait de la femme de Simon Vouet*, Virginie de Vezzo, par Vouet.

Le *Noble jeu de billard*, à la plume, lavé de bistre, par Abraham Bosse.

En somme, cette collection donne une haute idée de la libéralité du donataire, mais ne permet pas à Rennes de le disputer un seul instant avec Lille. Entre la collection Robbien et la collection Wicar la lutte n'est pas possible. Je crois qu'il serait prudent de faire un choix parmi ces cinq ou six cents dessins, d'en exposer une quantité restreinte, et de renfermer les autres dans des cartons. Tout le monde y gagnerait.

[1] En 1868, mon impression a été celle-ci : mélange de Mantegna et du Francia. Mon admiration n'a pas varié (1870).

Novembre 1858.

Bibliographie. *Catalogue du musée de peinture et de sculpture.* — Rennes, A. Leroy, 1859.

Catalogue du musée de peinture, sculpture et dessins de la ville de Rennes. — Rennes, Oberthur, 1863.

Article de M. Henri Lavoix, *Moniteur* des 2 et 4 septembre 1858.

MUSÉE DE ROUEN [1]

« Le 16 germinal an XI, le citoyen Lemonnier, chargé par le « préfet du département de la Seine-Inférieure de recueillir les « tableaux destinés au musée de Rouen, a déposé la somme « de. . . . . 800 fr.

« Le 2 frimaire an XII, celle de 800

« Le 25 germinal an XIII, celle de. 2,671

Total. . . . . 4,271 fr.

« Montant des dépenses faites au musée central pour rentoi- « lage, restauration et transport desdits tableaux. »

Telle est la première indication de l'existence officielle du musée de Rouen. Elle se trouve sur l'inventaire des tableaux envoyés dans les musées de province par le musée central du Louvre, inventaire conservé aux archives de ce musée. Cependant il est bien difficile de croire que la capitale de la Normandie, à laquelle ses archevêques, son nombreux clergé, et ses relations fréquentes avec la haute noblesse d'Angleterre avaient dû communiquer le goût des arts et du luxe, qui avait donné naissance à une pléiade d'artistes tels que Saquespée, Letellier, Saint-Igny, les Jouvenet, les Restout-Deshayes, n'ait pas eu une collection, quelque minime qu'elle fût, destinée à rappeler aux enfants de la ville sa gloire passée, et à leur faciliter les moyens de suivre et d'égaler leurs aïeux. Le passage suivant de Dargenville, en parlant de la fondation récente d'une école de dessin dans la ville de Rouen, donnerait du poids à cette assertion en indiquant une réunion de modèles d'après lesquels étudiaient les élèves : « Il y a même lieu « d'espérer que les écoles de dessin établies à Lyon, Rouen, « Reims, Bordeaux, Toulouse, etc., fourniront dans quelques an-

[1] Voir note R.

« nées des hommes distingués dans les arts. » (Tome IV, avant-propos.) Quelle que soit la valeur de cette supposition, le musée de Rouen doit son origine aux quatre sources suivantes :

1° Objets d'art échappés au pillage des églises, couvents, châteaux, palais de province, et recueillis par des hommes qui risquaient quelquefois leur vie pour arracher des lambeaux de gloire nationale aux mains des révolutionnaires ;

2° Ancienne collection royale, commencée par François Ier et continuée jusqu'à Louis XIV ;

3° Églises, couvents, hôtels et palais de Paris dont les murs, depuis plus de deux siècles, se couvraient de tableaux confisqués en 1792 par la nation et réunis au musée central du Louvre ;

4° Dépouilles que nos armées nous envoyèrent de Milan, de Venise, de Florence, de Pérouse, de Rome, d'Anvers, de Munich, de Vienne, contribution de guerre dont les étrangers, vainqueurs à leur tour, en 1815, nous firent chèrement payer les représailles.

Le musée de Rouen, compris dans l'acte de fondation des quinze musées de province du 14 fructidor an VIII, reçut pour sa part trente-huit tableaux en trois envois successifs, comme le prouvent les trois reçus donnés par Lemonnier au musée central. A Lemonnier, premier conservateur, succéda Lecarpentier, et à celui-ci Descamps, qui remplissait ces fonctions quand le musée fut officiellement ouvert le 4 juillet 1809 [1].

Une fois ces éléments constitués, le musée, sous la direction de MM. Garneray et Hippolyte Bellangé, s'augmenta, comme tous les musées de province, par des envois de l'administration, par des dons particuliers, ou par des acquisitions faites sur les fonds municipaux. « Je me borne à mentionner, dit l'exact M. de Beaure-« paire, l'achat des collections de MM. Descamps et Lemonnier « en 1818 et 1822, et le don d'une toile de Valentin par M. de « Martainville. Il ne serait pas juste de passer sous silence le ser-« vice éminent que rendit à notre ville un homme aussi distingué « par son érudition que par son goût délicat pour les arts, André « Poltier, en signalant les fâcheux inconvénients d'un projet de « vente qui n'embrassait pas moins de soixante-quatorze tableaux

[1] Voir pour le rôle de Lemonnier dans la fondation du musée, pour le dévouement infatigable qu'il montra dans les plus mauvais jours de la Terreur, l'excellente notice de M. de Beaurepaire, publiée, en 1854, sous le titre de *Notes historiques sur le musée de peinture de la ville de Rouen.*

« de notre collection publique. » Ce projet singulier, élaboré en 1836, ne fut heureusement jamais mis à exécution.

La dernière édition du catalogue contient 481 numéros, qui se subdivisent ainsi :

Peinture, 1-386; sculpture, 387-433; dessins, 434-854; supplément, 455-481.

Le musée est situé au second étage de l'hôtel de ville; et l'hôtel de ville occupe lui-même les anciens bâtiments des Bénédictins de Saint-Ouen, reconstruits au dix-huitième siècle par les pieux cénobites. Ces bâtiments forment angle droit avec la magnifique chapelle de l'abbaye, cette nef de Saint-Ouen, célèbre en Europe par la hardiesse et la pureté de ses voûtes, et l'un des plus beaux monuments que l'architecture monastique du treizième siècle nous ait conservés. Les trois salles du musée, prises dans les cellules des Bénédictins, se composent d'une longue galerie et de deux salles carrées. Aucune n'est convenablement appropriée pour une exposition de tableaux. La lumière venant de face par des fenêtres latérales tombe à angle droit sur les toiles, ou les inonde d'une lumière frisante, qui pour plusieurs en rend l'examen très-difficile. L'entretien des tableaux m'a paru soigné. Cette bonne conservation rend plus choquante l'appropriation du local; et je m'étonne que Rouen, où les arts sont en honneur et où les collectionneurs de goût ne manquent pas, ne s'impose pas, pour placer convenablement son musée, les sacrifices que des villes moins importantes, comme Rennes, Grenoble, Aix, ont consenti à faire pour des collections d'une valeur moindre.

Le catalogue laisse aussi beaucoup à désirer. Il a le tort de perpétuer des erreurs reconnues, de donner des dates fausses, de laisser subsister des attributions très-contestables. Je spécifierai plus loin quelques-unes de ces fautes. Lorsque l'on voudra lui donner une valeur sérieuse, on sera forcé de le refondre en entier. Je recommande à son futur rédacteur, comme le meilleur guide à consulter, le travail de M. de Beaurepaire dont j'ai déjà parlé. Jusqu'à la publication d'un nouveau livret, ce travail, plein de faits et de dates, est le seul dont on puisse se servir quand on veut visiter avec fruit le musée de Rouen.

Écoles italiennes. — Les livrets de 1837 et de 1846 attribuaient à Raphaël les trois petits tableaux : *Adoration des mages*,

Baptême de Jésus-Christ, *Résurrection de Jésus-Christ.* Ils jouaient même à M. Vogel, « premier peintre du roi de Saxe, » le mauvais tour de raconter que, « lors de son passage à Rouen, il « n'hésita pas à reconnaître ces trois sujets comme appartenant « au pinceau de l'auteur de la *Transfiguration*, et offrit à la ville « un prix considérable de ces trois ouvrages. » Celui de 1861 les restitue à leur véritable auteur, le Pérugin. J'ai raconté, en parlant du musée de Lyon, l'histoire du tableau de *l'Ascension*, dont les trois compositions de Rouen formaient la prédelle. J'ai dit que cette composition, peinte en 1495 pour l'église Saint-Pierre à Pérouse et payée 500 ducats d'or, se trouvait maintenant disséminée à Paris, à Rouen, à Lyon, au Vatican et à Pérouse même. Je ne reviendrai pas sur ces détails. Je ferai remarquer cependant que certaines poses des figures, notamment dans l'*Adoration des mages,* certaines lourdeurs de touche s'écartent un peu de la manière habituelle du Pérugin. On peut bien admettre qu'après avoir donné le dessin de toute la composition, le maître aura partagé sa besogne entre ses élèves et lui, confiant l'exécution de telle ou telle partie à tel ou tel de ses disciples, se réservant les portions les plus importantes et les plus délicates. Je serais disposé à croire que la prédelle de Rouen a été exécutée sous les yeux du Pérugin par quelqu'un comme le Spagna, l'Ingegno ou Gian-Nicola Manni. En attendant que des documents précis viennent confirmer cette supposition, on sera dans le vrai en laissant le nom du Pérugin qui est réellement l'auteur de la prédelle. Le musée de Munich possède deux répétitions du *Baptême* et de la *Résurrection* que M. Passavant attribue à l'école du Pérugin. Elles viennent de la maison Inghirami.

La sainte Vierge et l'enfant Jésus, copie avec changements de la fameuse Vierge de Saint-Sixte de Dresde, est appréciée en ces termes par le rédacteur du livret : « Plus nous contemplons cette « sublime page, plus nous éprouvons d'enthousiasme pour tout ce « qu'il y a de céleste dans la figure principale. Quel chef-d'œuvre « d'inspiration ! quelle grâce, douce, fière, naïve, majestueuse, « prise, pour ainsi dire, au delà des perfections de la nature « réelle, n'admire-t-on pas dans cette Vierge entourée de chérubins? Quel caractère prophétique brille sur le front déjà soucieux « de l'enfant Jésus ! Son regard dominateur plonge dans l'avenir « et réfléchit la révolution immense que sa doctrine doit opérer.

« Dans les personnages également, quelle beauté de traits ! Quelle « expression ravissante est répandue sur la figure de sainte Barbe « et sur celle du prélat ! » Suit toute une page de considérations esthétiques de la même force et du même intérêt.

Cet enthousiasme tombe à faux et devient exagéré en présence de la *Vierge* de Rouen, copie exécutée au dix-septième siècle dans une couleur noire et plombée, du magnifique chef-d'œuvre dont elle est bien loin de rappeler le caractère. « Voici, dit M. de « Beaurepaire dans sa notice, voici ce qu'on trouve dans un inven- « taire des titres de l'abbaye de Saint-Amand, fait avec un soin « tout particulier par le père Guillaume Austin, supérieur de la « maison de Saint-Antoine et directeur de cette abbaye : « Ce « fust la mesme abbesse (Léonor de Souvré) qui feist faire les « contretables des deux chapelles avec les tableaux qui sont d'une « assez bonne main, représentant, *celui qui est à droite, une As- « somption avec saint Armand et sainte Barbe;* et celui qui est à « gauche, sainte Anne qui enseigne à la sainte Vierge. Ce fut en « 1654, mais ç'à été l'abbesse Madeleine de Souvré qui a fait do- « rer les dictes contretables en 1676. » A ce premier et irrécu- sable document, il convient d'ajouter l'opinion de M. Passavant, qui s'exprime ainsi dans son catalogue des peintures de Raphaël : « Mais pour le tableau de Rouen, son exécution trahit le style du « dix-septième siècle. Ainsi la mitre et la crosse, que le copiste a « placées auprès du pape, au lieu de la tiare, et les fortes tresses « garnies de glands du rideau, ce sont là des variantes qui dénon- « cent, comme nous l'avons dit, le goût du dix-septième siècle. « D'ailleurs le dessin est bien éloigné de celui du tableau original, « et les anges lumineux qui composent la gloire de la Vierge sont « surtout très-lourds. La pâte est épaisse partout, ce qui fait que « cette copie a tant poussé au dur. La belle lithographie d'Aubry le « Comte en donne donc une idée trop avantageuse, et il est pro- « bable qu'il se sera servi en l'exécutant de la gravure de F. « Muller. » M. de Beaurepaire fait en outre remarquer que le co- piste a remplacé la figure du pape par celle du patron de l'église pour laquelle la copie fut exécutée, l'évêque saint Amand. Je con- clus en conseillant au futur rédacteur d'inscrire ce tableau sous la dénomination suivante : École française; seconde moitié du dix-septième siècle. Copie, avec quelques changements, de la Vierge de Saint-Sixte; et de s'en tenir là. Cette rédaction n'induira per-

sonne en erreur, et ne fera pas accuser son auteur de lyrisme inconsidéré.

Le *Saint Barnabé guérissant les malades*, de Paul Véronèse, sert de compensation à la Vierge de l'abbaye de Saint-Amand. La scène se passe à ciel ouvert, sous le pétillement de cette lumière dorée, que Véronèse fait ruisseler sur ses compositions. A droite le saint se penche et touche des mains le malade renversé et soutenu par quelques personnages au visage de bronze florentin. Un second malade, couvert de costumes déguenillés, attend patiemment son tour; et, plus loin, une femme enveloppée dans une étoffe de brocart rayé, la tête illuminée par une auréole de cheveux d'or, soutient un enfant dans ses bras et contemple le miracle. Le malade vu de face, le torse et le reste du corps enveloppés d'une belle draperie rose, occupe le centre du tableau. C'est une belle figure, même pour un Véronèse, qui en a tant fait de si belles. Bien qu'il ait dû arriver des malheurs de restauration au *Saint Barnabé*, c'est encore un bon tableau. Il a été envoyé par le musée central et provient de la chapelle des Frères Servites de Mantoue.

Le musée expose une seconde composition, *Une Vision*, portant la signature *Paolo Veronensis*. C'est un pèlerin en extase, qui voit le martyre de saint Sébastien. La signature est évidemment fausse et paraît dater des premières années de ce siècle. J'ai bien peur qu'il n'en soit du tableau comme de la signature. C'est une œuvre médiocre, faite sans doute dans l'école de Véronèse, mais après lui et par quelque élève de son fils Carletto. L'inventaire donne l'Italie pour provenance, mais sans autre indication.

Je ne ferai qu'indiquer les copies en petit du *Repas du riche*, dont l'original est un des plus beaux ornements du musée della Carità à Venise. Le livret de 1846 attribuait ces deux copies à Zelotti; celui de 1861 est plus prudent en les rangeant parmi les inconnus.

Arrêtons-nous sur un charmant spécimen de Tiepolo, le dernier grand artiste qu'ait produit Venise. Si Tiepolo eût vécu deux cents ans plus tôt, il eût égalé Véronèse. Le tableau a pour titre : *La Partie de cartes*. Six ou huit personnages un peu plus petits que nature, coupés à mi-jambes, dames coquettes, cavaliers galants, vêtus comme des bergers de Lancret, sont rangés autour d'une table et suivent d'une façon distraite les péripéties d'une partie d'hombre ou de florentini. Dans le coin à gauche, un homme vu

de face, vêtu de noir et apppuyant sa tête couverte d'une toque noire sur sa main gauche, doit être le portrait du peintre même. Le tableau d'une couleur blonde et gaie, d'une touche pétillante, est un ancien dessus de porte, et doit provenir du palais Labia à Venise où des compositions semblables, encore à leur place, moisissent et s'écaillent dans un complet abandon.

On a accroché dans les frises un *Portrait de guerrier*, grand comme nature, à mi-corps, qui m'a paru remarquable et mériter une place plus honorable. Sa facture rappelle les maîtres vénitiens secondaires, Pordenone le neveu, ou Lorenzo Lotto.

Il serait curieux de connaître d'où Lemonnier avait tiré le tableau de Solimène représentant, selon le livret, *Christophe Colomb recevant les bulles du pape avant de retourner dans le nouveau monde.* C'est une œuvre indubitable et d'une qualité très-agréable pour un artiste à qui cette épithète peut rarement s'appliquer. La composition, cintrée par le haut, représente plusieurs personnages entourant un moine prosterné devant un pape assis à droite du tableau et tourné vers la gauche. Il est inutile de dire que Christophe Colomb n'est pour rien dans l'affaire, et qu'ici, comme pour la Vierge de Saint-Amand, l'imagination du rédacteur l'aura emporté. Ce joli tableau doit être une esquisse terminée de quelque fresque de Solimène dans une église de Naples ou des environs.

Je ne reconnais pas la touche de Ribera dans le *Portrait d'homme* que le livret lui attribue. C'est un personnage grand comme nature, à mi-corps, tourné vers la droite. Sa tête est nue. Sur sa veste vert-bouteille retombe un col bordé d'une dentelle à larges points. Son bras droit reployé soutient un manteau jaune-roux. De la main gauche il indique une mappemonde placée sur une table devant lui. Fond neutre. Au contraire, *Le bon Samaritain* se rapproche beaucoup de la manière de Ribera à qui il est attribué. Si ce n'est pas une œuvre authentique, c'est du moins un tableau de son école et dans sa manière. Il a été acquis en 1839 et je souhaite à la ville de faire toujours d'aussi heureuses trouvailles.

On a eu raison de classer dans les *inconnus*, à la suite des écoles d'Italie, la *Diane au bain*. Il y a là en effet une petite énigme à deviner. C'est un tableau sur bois, parfaitement conservé, haut de 1,35 et long de 2 mètres. Au centre la déesse nue, vue de face, en pied, tiers de grandeur, est entourée par quatre nymphes. A

gauche, sur un plan plus rapproché, un satyre assis; un peu plus loin un autre satyre debout soufflant dans une espèce de trompette. Toujours du même côté, mais sur un plan plus éloigné, un cavalier sur un cheval noir marchant vers la droite et accompagné d'un chien blanc; à droite sur le même plan que le cavalier, des chiens déchirent un cerf abattu. Fond de paysage et arbres. Le livret veut y voir « la belle Diane de Poitiers accompagnée de plusieurs dames de la cour. » Les portraits authentiques de la maîtresse de Henri II, notamment celui du Primatice à Fontainebleau, infirment cette opinion. Cependant les femmes représentées sont évidemment des portraits. De qui? Là est la question.

Une autre question, la première à notre sens, est celle du peintre. A qui peut-on attribuer ce tableau, qui dans son genre est excellent et ne déparerait pas le Louvre? Il ré ulte d'un examen attentif que le paysage, les fonds et le cavalier, d'un ton très-vigoureux, tout à fait dans le caractère vénitien de 1560 à 1580, ne sont pas de la même main que les figures de femmes du premier plan. Quand à celles-ci, je serais plus embarrassé pour préciser l'école à laquelle elles appartiennent. Une des nymphes, celle de droite, a le même mouvement que le portrait de la Diane du Primatice dont je viens de parler : elle en diffère par la touche, beaucoup plus mince, beaucoup plus dure, beaucoup moins libre. Serait-ce l'œuvre d'un de ces artistes français qui par Freminet, Dubreuil, Bunel, ont continué jusqu'aux premières années du dix-septième siècle l'influence de l'école de Fontainebleau? Ou bien faudrait-il y voir la main d'un de ces Allemands ou Flamands, comme Spranger, Goltzius ou Rottenhamer, qui vers 1580 peuplaient autant au moins que les Italiens les ateliers de Venise? Je pencherais assez vers cette dernière supposition. Le livret commet une erreur en disant que ce tableau provient de la galerie du cardinal Fesch. Il y avait, en effet, dans cette galerie un tableau passant pour représenter Diane de Poitiers. Il est inscrit sous le n° 977-1350 du *Catalogue de la galerie Fesch*, par M. George (p. 236). Mais sa description n'offre rien de commun avec celle du tableau de Rouen. La lecture seule de l'article le démontre.

École flamande. — *La Sainte Vierge présidant une réunion de saintes*, de l'école flamande primitive, est, avec la prédelle du

Pérugin, l'œuvre la plus importante du musée. Elle a plusieurs fois changé d'attributions, et, je l'espère, elle en changera une fois encore pour être restituée à son véritable auteur. Envoyée par le musée centrale, en 1803, elle est donnée sur les inventaires à Memling. Les catalogues de 1837 et 1846 la regardent comme un van Eyck. Celui de 1861, tout en la rangeant aux inconnus, la restitue implicitement à Memling. Aucune de ces attributions n'est soutenable, pas plus celle à van Eyck que celle à Memling. La couleur de van Eyck brille d'un éclat, celle de Memling possède un velouté clair dont la *Sainte Vierge* ne donne aucune idée. Puis, chez ces deux grands artistes, la touche n'est jamais visible, ils peignent avec la même simplicité qne Raphaël, tandis qu'ici on la distingue parfaitement, notamment dans les mains et dans certains accessoires des vêtements. Tous deux aussi étaient des naturalistes trop convaincus pour ne pas tenir compte des objets extérieurs dans leurs compositions. Je ne connais aucune de leurs œuvres où l'on ne voie un paysage ou un appartement, tandis qu'ici le fond est complétement noir.

A qui donc faut-il attribuer *la Vierge présidant une réunion de saintes?* Il existe entre ce tableau et le triptyque de l'académie de Bruges, *le Baptême du Christ*, (numéro 27 du catalogue, James Weale, 1861), qui passait pour un Memling, une similitude complète, comme caractère, comme couleur et comme touche. Qui a fait *le Baptême du Christ* de Bruges a fait *l'Assemblée de saintes* de Rouen. Mais la découverte de documents qu'il serait hors de propos de citer ici a démontré que ce triptyque datait de 1508, treize ans après la mort de Memling. M. Weale n'a pu retrouver le nom du peintre; mais son goût et sa mémoire l'ont guidé d'une manière infaillible quand il a dit du tableau de Bruges que « cette belle production devait être d'un imitateur « de Memling, et probablement du même qui a peint le tableau « votif qui se trouve au musée de Rouen. » Un heureux hasard m'a permis d'étudier les deux productions à peu de jours de distance et je ne puis qu'adopter l'opinion de M. Weale.

On s'est permis à l'égard de cette œuvre un acte de vandalisme d'autant plus regrettable que c'est en même temps une erreur. Dans le coin, à gauche, on a collé une feuille d'impression contenant une lettre dans laquelle M. Th. Lejeune affirme que ce tableau est l'œuvre de Memling. On eût pu se contenter de la placer

à côté du tableau ou sur le cadre : pas du tout, c'est sur le panneau même, au beau milieu de la peinture qu'elle s'étale.

Dans cette lettre, M. Th. Lejeune affirme « qu'une seule pro- « duction de Memling se trouve à Paris, dit M. Lejeune, dans la « galerie de M. le comte Duchâtel. » Comment, une seule ! Est-ce que le tableau du Louvre, est-ce que le tableau de M. Gatteaux ne seraient pas des Memling? J'ai pu, comme M. Lejeune, comme tous ceux qui ont recours à l'obligeante courtoisie de M. Duchâtel, étudier avec loisir le magnifique gothique qu'il possède, et, à mon tour, je prétends qu'aucun doute n'est possible. Trouver des points de rapport entre le tableau de Rouen et celui de M. le comte Duchâtel, c'est prouver que l'on peut voir, mais que l'on ne sait pas regarder. La couleur, le dessin, le mouvement des draperies, le caractère des têtes, tout diffère. Il y a, il est vrai, entre les têtes une vague ressemblance, mais cette ressemblance ne peut tromper qu'un œil superficiel ; elle est à fleur de peau : c'est une ressemblance, une similitude d'école, de contrée ; ce n'est pas une identité d'exécution. C'est comme si l'on confondait un Luini ou un Solari avec un Léonard, parce que la silhouette des têtes est la même. Oui, les têtes se ressemblent, mais l'exécution ne se ressemble pas, et l'exécution c'est l'art tout entier. Quant à la garantie donnée par M. Lejeune, que « la valeur commerciale de ce « tableau peut être cotée à 100,000 francs, » c'est une autre affaire, et je souhaite de tout mon cœur que Rouen n'ait jamais à vérifier la justesse de cette assertion.

L'*Arrivée d'une sorcière au sabbat* est justement attribuée à Jérôme Bosch, ce caricaturiste hollandais, dont on trouve huit tableaux à Madrid. Ce n'était pas un artiste d'un grand talent, mais il lui est arrivé quelquefois de pousser jusqu'au beau idéal l'horrible fertilité de son imagination en fait de supplices. Je ne me rappelle pas d'autres œuvres de lui en France, celle qui figurait dans le musée espagnol ayant été rendue, après 1848, à la famille d'Orléans. Seulement le titre donné par le livret est erroné. Ce n'est pas l'arrivée d'une sorcière au sabbat que représente ce tableau, mais la *Tentation de saint Antoine*, sujet commun à Jérôme Bosch et qu'il faisait alterner avec le *Jugement dernier* et le *Triomphe de la Mort.* Le pauvre anachorète, devant qui Bosch fait passer ses épouvantables et grotesques visions, est, à gauche, dans le coin, monté sur son arbre et sonnant à tour de

bras la clochette traditionnelle. Au-dessous de l'arbre la cabane du saint, sur le toit de laquelle est suspendu un cartouche portant une inscription de trois lignes en vieux langage flamand que le livret a le tort de ne pas reproduire. Je le répète, c'est loin d'être un bon tableau, mais c'est un tableau fort curieux.

Je n'ai pas à insister sur le Peter Neeffs : *Intérieur d'une église gothique,* tableau ordinaire, qui porte la signature de Peter Neeffs, ni sur l'*Adoration des bergers*, justement attribuée à van Thulden, par l'inventaire de 1803. C'est en effet un van Thulden supérieur à la plupart des œuvres de cet artiste, dont la vie s'est passée à pasticher son maître Rubens d'une façon souvent fort adroite.

La commission des acquisitions a eu la main heureuse pour le *Jésus chez Marthe et Marie*, excellent tableau de chevalet, excellente qualité, de Jordaens ; et pour le panneau de Sneyders, ou d'un de ses élèves, représentant la *Chasse au sanglier.*

Gilles van Thilborg n'est pas un maître remarqué ; mais parmi les rares productions dont je me souviens, aucune n'égale le *Bouquet villageois.* Il mesure 1m 35 de hauteur sur 2m 45 de largeur. La scène se passe dans un intérieur de cabaret et représente un de ces repas villageois dont Teniers, Jean Steen, Jordaens et Rubens nous ont rendu toute la poésie sensuelle. Une composition bien agencée, un dessin correct et habile, de l'effet, une couleur vigoureuse et soutenue en font une œuvre très-remarquable. Si la touche avait la légèreté et la transparence qui lui manquent, ce serait un chef-d'œuvre. C'est certainement un chef-d'œuvre pour Thilborg. Il provient de la vente Fesch, dont le catalogue l'enregistre sous le numéro 241 (2e partie).

Une charmante marine porte, aux inconnus des écoles du Nord, le numéro 308. J'ai vainement tenté d'y mettre un nom. Sans les personnages dont le caractère est évidemment flamand, certaines touches blanches et fermes à la Hobbema me l'auraient fait attribuer à un peintre anglais du dix-huitième siècle, extrêmement habile et fort peu connu même par ses compatriotes, qui cependant connaissent bien toutes leurs illustrations. Il se nommait Crome.

ÉCOLE HOLLANDAISE. — Les œuvres de Théodore de Keyser

sont d'une rareté extrême. L'identité même du personnage n'est pas complétement éclaircie, et les documents établissent d'une façon assez confuse la personnalité que ce nom représente. Je serais disposé à croire que l'auteur de la *Vieille femme* de Munich est le même qui a exécuté l'*Assemblée des bourgmestres* de La Haye, et le *Marchand et son commis* de Londres. Quant au Keyser des portraits d'Amsterdam, de Berlin et de Francfort, c'est ou un frère ou un homonyme, mais certainement ce n'est pas le même, ou, si c'est le même, il faisait comme Homère : il sommeillait quelquefois.

En attendant que cette filiation soit débrouillée et que chaque propriétaire rentre dans son bien, voici une œuvre qui augmente le bagage artistique du Théodore de Keyser de Londres et de La Haye. Elle figure au livret sous le titre de *Leçon de musique*, et mesure 52 centimètres de hauteur sur 44 centimètres de largeur. Deux personnages occupent la scène : une jeune femme et un cavalier jouant de la guitare ; ils sont assis, à droite du spectateur, autour d'une table couverte d'un tapis turc et chargée de livres de musique. Le cavalier occupe la gauche, tourné de profil vers la droite. Son costume se compose d'un justaucorps de satin noir sur lequel retombe un manteau noir. Il a de larges manches à lanières qui laissent bouffer la toile de la chemise. Son haut-de-chausse est retenu au-dessous du genou par un gros chou de rubans noirs terminés par des aiguillettes violettes. La tête découverte s'encadre entre des cheveux blonds et une collerette molle retombant sur la veste et garnie de dentelles. Entre lui et le cadre, de l'autre côté de la table, la femme assise, vue entièrement de face, chante en lisant dans un livre de musique qu'elle tient de la main gauche, tandis que de la droite elle bat la mesure. Elle a la tête emprisonnée dans une golille empesée. Son vêtement se compose d'une riche robe de velours noir à ornements d'or, et, sur sa poitrine, d'un large rabat de dentelles. Double collier de perles autour du cou, perles aux oreilles. Le fond est neutre, marron clair. Le tableau s'éclaire de gauche à droite et d'avant en arrière. Un rayon de soleil qui va donner en plein sur le charmant visage de la chanteuse rencontre en passant la joue droite du blondin et y fait une jolie estafilade de lumière. La conservation de ce chef-d'œuvre est aussi remarquable que le tableau même. Par un heureux hasard, je l'ai vu peu de temps après ceux de La Haye, et à peine vingt-

quatre heures après celui de Londres. Je ne doute pas que tous quatre ne soient de la même main. *La Leçon de musique* de Rouen est moins importante que *le Marchand et son commis* de Londres, mais l'exécution en est plus souple et le sujet certainement plus agréable. Rouen possède là un bijou que je l'engage à conserver précieusement. Le livret se borne à la date de l'acquisition, 1843, sans dire d'où il provient.

On regarde comme un Jean le Duc l'*Intérieur d'un estaminet hollandais*, et le costume, la tournure des personnages confirment au premier abord cette attribution. Ce sont trois soldats attablés à gauche du spectateur, dont un, en casaque jaune et en ceinture bleue céleste rattachée au côté par une épaisse rosette, est vu de dos. Celui-ci, costumé comme un Palamèdes, offre une roideur de mouvement à la Jean le Duc. A droite, au second plan, debout et vue de face, arrive la servante. Quand on examine attentivement cette jolie composition (29 c. de haut sur 36 de large), on y reconnaît une touche plus grasse, une couleur plus pétillante que celle de Jean le Duc; et, en prenant comme types les tableaux de Paris et de Vienne, on hésite à la lui attribuer. Une signature inscrite sur un escabeau, à droite, vient justifier cette hésitation; elle est très-difficile à déchiffrer. J'ai pu la décalquer, et voici les lettres que je suis parvenu à lire : *Bonth* ou *Bouth F*, précédées d'un jambage qui paraît être un *F* majuscule. Brulliot ne donne rien qui puisse se rapporter à ce monogramme, et le nom qu'il paraît former est inconnu. C'était, en tout cas, celui d'un fort habile et fort agréable peintre.

L'*Intérieur d'église* est également un très-joli hollandais où je ne puis reconnaître la touche de Cuyp, à qui il est attribué. Je le regarderais plutôt comme l'œuvre de Delorme, dont Grenoble et Turin possèdent de si beaux spécimens, ou comme celle de Hoekgeest, dont le musée de La Haye expose deux admirables *Intérieurs*, ce qui ne veut pas dire que celui-ci soit à dédaigner : tant s'en faut.

Le Gérard Honthorst, *Jésus devant Pilate*, est important. Personnages en pied, grands comme nature. Le Christ, placé à droite et vu de face, reçoit en plein la lumière du flambeau qui éclaire la scène. C'est une composition de l'école de Rembrandt, habilement peinte, mais à laquelle manque cette transparence dans le clair-obscur, cette fougue contenue, qui rendent tout simples les plus

étonnants tours de force de Rembrandt. Envoyé par le musée central, en 1803, l'inventaire de ces envois l'enregistre sous la dénomination d'école flamande. Le livret se prononce d'une façon plus affirmative et le donne à Gérard Honthorst. Je crois la réserve de l'inventaire plus près de la vérité. Si l'on pouvait examiner le *Jésus devant Pilate* à loisir et de près, on y reconnaîtrait la touche et la manière de Salomon Koninck plutôt que celle de Honthorst.

J'indique en passant : un Guillaume Van de Velde, représentant non un *Combat naval*, mais un *Salut de vaisseaux;* un excellent *Paysage* d'Everdingen, signé : *A. V. Eved. f.* 1670 ; trois *Marines* de Van Goyen, signées et datées toutes trois de 1652, 1655, 1656 ; enfin un tout petit mais charmant *Paysage* de Moucheron : une des œuvres qui m'ont le plus frappé. C'est le soir d'un beau jour d'automne. Au premier plan, dans l'ombre, des vaches vues par derrière traversent un gué. L'horizon est formé à droite par une croupe de montagne qu'éclaire le soleil couchant et que couronne un château fort, à gauche par les plans des lointains fuyant les uns derrière les autres. Il y a des Moucheron plus importants, je n'en connais pas de supérieurs. Acquis en 1852, il est signé à droite, en bas : *Moucheron*, sans date.

Les Jean Steen ne sont pas communs en France. Le Louvre en possède un [1], Montpellier deux ; je ne pense pas que l'on en rencontre d'autres dans les musées de province. Celui de Rouen n'est pas important ; il y en a beaucoup de supérieurs ; mais il donne une idée de la véritable manière de Jean Steen. Il est intitulé *le Marchand d'oublies*. Au centre est assise une grosse fille déshabillée d'un jupon lilas sous lequel passent des bas rouges. Quand on a vu Jean Steen au musée Van der Hoop, à Amstardam, on connaît ces bas-là. A droite un oublieur debout, de profil, lui offre une gaufre vers laquelle elle étend la main gauche. Derrière elle, une vieille lui frappe sur l'épaule. A ses pieds un chien. A gauche, au fond, un homme, peut-être Jean Steen lui-même, joue de la flûte, le bras droit appuyé sur une table sur laquelle est un violon. Ce qui achève de donner de la valeur à cette bambochade, c'est le nom *J. Steen* signé au bas du tableau (selon son usage, l'*S* entortillé autour du *J*) et la date de 1678 inscrite sur la clef de voûte de la porte. Cette date a son importance. Elle serait, suivant

[1] Depuis que cet article a été écrit, le Louvre s'est enrichi du beau Jean Steen de M. Lacaze (1870).

M. Van Westrhenne, celle de l'année même de la mort de Jean Steen. Il avait alors cinquante-trois ans, étant né très-probablement en 1626. J'engage à supprimer, dans une nouvelle édition du catalogue, tout ce qui a rapport aux goûts de débauche de Jean Steen. Les renseignements recueillis par M. Van Westrhenne, dans sa monographie de Jean Steen, s'accordent à prouver précisément le contraire des fables mises en circulation par Houbracken et Campo-Weyerman.

Je finirai la liste des hollandais en signalant :

Une vue de Rome, de Van Witell, petit tableau très-clair, très-fin, d'une main très-habile, mais d'une exécution un peu froide. Il est signé *Gas. Van Witell Ro.*, et doit faire partie de la suite des vues dont le musée du Capitole à Rome expose sept cadres ;

Et *Un noble vénitien*, portrait de l'école de Rembrandt, qui paraît bon, à la hauteur où il est placé.

École française. — Les productions des peintres français sont plus nombreuses que remarquables, et, sauf Jouvenet, dont sa ville natale a rassemblé le plus d'esquisses qu'elle a pu, l'école normande ne brille pas à Rouen. Il serait cependant curieux de voir au moins une toile de Quintin Varin, qui devait peindre les galeries du Luxembourg avant que je ne sais quelle escapade lui eût fait enlever ce travail pour le donner à Rubens, et de son élève, Nicolas Poussin, né, comme lui, aux Andelys. J'ai les coudées d'autant plus franches pour blâmer cette dernière lacune, que depuis dix ans, et à deux reprises différentes, le musée a rencontré des occasions de la combler d'une façon très-avantageuse. De pareilles occasions ne se retrouvent pas, et si le conseil municipal en laissait jamais échapper une troisième, il serait impardonnable [1].

Le premier nom que nous rencontrions est celui de Simon Vouet. Son assez médiocre tableau, l'*Apothéose de saint Louis*, vient des jésuites de la rue Saint-Antoine.

La mort d'Ananias et de Saphira n'est pas de Simon, mais de son frère Aubin Vouet, comme le prouve la signature *A. Vouet fe.*, que le livret prend la peine de relever tout en continuant à attribuer le tableau à Simon. C'était un des mais de Notre-Dame. On appelait ainsi les tableaux offerts le 1er mai à la sainte Vierge par

[1] La musée de Rouen a acquis, en 1864, un fort remarquable tableau du Poussin (1870).

la corporation des orfèvres et suspendus sur les murs de l'église métropolitaine de Paris. Cet usage commença en 1630 et se perpétua jusqu'en 1706. *La mort d'Ananias et de Saphira*, présentée en 1632, était par conséquent la troisième toile. Florent le Comte, dans le catalogue des mais de Notre-Dame, le désigne ainsi : « La 3e, « présentée par MM. Jean Morin et Nicolas Chéron, en 1632, a été « peinte par M. Vouet le jeune. »

« Laurent de la Hyre, dit Guillet de Saint-Georges dans les « *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'aca-* « *démie royale de sculpture et de peinture*, Laurent de la Hyre, « qui demeurait dans le Marais du Temple, eut occasion de peindre « les tableaux de l'église des Capucins de ce quartier-là. Il com- « mença par celui du grand autel qui représente une Nativité. » C'est *l'Adoration des bergers* du musée, tableau froid et sec, mais intéressant par la signature : *L. de la Hire inv. et fecit* 1635. « Cette « liaison avec les pères capucins, continue Guillet de Saint-Georges, « lui donna lieu de faire le tableau du grand autel des Capucins « de Rouen, qui a pour sujet une Descente de croix, et est estimé « un des meilleurs ouvrages qu'il ait faits. » Cette *Descente de croix*, grand tableau de 4 mètres 88 centimètres de hauteur sur 3 mètres de largeur, d'une couleur et d'un dessin insignifiants, d'une composition banale, figure maintenant à côté de son esquisse provenant de la collection Lemonnier. Il est signé : *L. de Lahire inv. et fecit*, 1635.

Je ne sais d'où vient la seconde *Adoration des bergers*, donnée, en 1858, par Mgr l'archevêque de Rouen. Guillet de Saint-Georges n'en dit rien. C'est une œuvre excellente pour La Hire, en forme de frise, avec sept personnages en pied un peu plus petits que nature.

La *Conversion de saint Mathieu*, du Valentin, peut aller de pair avec ses meilleurs morceaux du musée du Louvre. C'est un des bons tableaux du musée de Rouen. Ce peintre mystérieux, dont la vie n'est connue à l'histoire que par deux dates, celle de sa naissance et celle de sa mort, qui sut s'approprier la manière fantasmagorique du Caravage sans l'imiter, et allier la touche enragée de Ribera à je ne sais qu'elle élégance qui fait penser à Lesueur, pourrait être jugé d'une façon assez équitable sur ce tableau, le *Martyre de saint Procès et de saint Martinien*, du Vatican, restant toujours le chef-d'œuvre du maître.

Le livret commet, au sujet de Patel, une étrange inadvertance. Après avoir donné la date de sa mort (1676), il transcrit celle (1703) des deux paysages classés à son nom : le *Printemps*, *l'Été*, ne s'apercevant pas qu'entre les deux dates il y a un intervalle de vingt-sept ans. Le *Printemps* et l'*Été* ne sont pas l'œuvre de Patel, l'auteur des charmants paysages de l'hôtel Lambert, l'artiste qui faisait les fonds des tableaux de Lesueur, et que Mariette appelle le Claude Lorrain de la France, mais de son fils, artiste bien inférieur, ainsi que l'on peut s'en convaincre devant ces toiles.

Voici un Lenain incontestable : *Intérieur rustique*, de 51 c. de haut sur 64 de large ; au premier plan, une vieille femme, entourée de deux enfants, file son rouet. Dans le fond, un vieillard se chauffe à la cheminée. A droite, un touneau surmonté et entouré de divers ustensiles de ménage. Plus je vois de compositions des Lenain, plus je trouve leur réputatiou surfaite, plus je regrette que l'attention se porte sur leurs noms. Les Lenain ne sont intéressants que pour avoir fait de mauvais tableaux sur des sujets dédaignés de leur temps, et dédaignés à tort, je le reconnais. Leur voie était bonne, comme toutes les voies de l'art quand l'exécution sait les mettre en valeur ; mais ils péchaient précisément par l'exécution. Si l'on compare leurs toiles à celles de leurs contemporains hollandais ou flamands qui traitaient aussi des *bambochades,* l'on conviendra que tout, la composition, le dessin, la couleur, la touche, est rendu lourdement, sans finesse, sans caractère, sans effet. L'*Intérieur rustique* ne calme pas mes regrets. C'est une composition médiocre. Les ustensiles du premier plan sont rendus avec esprit et adresse ; mais le reste, les personnages, les figures, c'est-à-dire la partie importante d'un tableau, en sont dépourvus.

L'examen de celui de Rouen confirmerait l'opinion que les frères Lenain ont travaillé conjointement aux mêmes tableaux. Ces associations sont assez fréquentes, et l'histoire de la peinture hollandaise en fournit de nombreux exemples. Si cette hypothèse est vraie, il faudrait pouvoir faire la part de chaque artiste, et jusqu'à présent aucun document n'est venu permettre de tenter cette répartition. L'*Intérieur* a été acquis, dit le livret, en 1840. Il aurait dû ajouter le nom du vendeur. Autour de cette date, je ne connais que la vente Casimir Perrier (1838), où figure un tableau de Lenain. Est-ce le même que l'*Intérieur rustique?* Je l'ignore.

Nous nous arrêterons moins longuement devant l'*Ecce Homo* de Pierre Mignard, signé et daté de 1690 ; devant le *Chevreuil poursuivi*, bon panneau d'Oudry, daté de 1725 ; devant la *Vue de Rouen*, de Martin, tableau médiocre comme art, mais curieux comme renseignement pour la ville dont il représente la silhouette dans les premières années du dix-huitième siècle.

Si je me souviens bien du beau portrait de Samuel Bernard peint par Rigaud et gravé par Drevet, le pastel de Vivien ne lui ressemble pas. Mais ce pastel est très-remarquable, d'une parfaite conservation. Il se détériorera rapidement, ce qui serait fâcheux, placé comme il l'est en face d'une fenêtre, au couchant. Le personnage est grand comme nature, vu à mi-corps et tourné vers la gauche. Il a la tête découverte et porte un manteau violet à plis étoffés et lourds comme ceux de Largillière. J'ai relevé la signature suivante, que je donne scrupuleusement ; *Vivien fecit, 1699.*

Rouen, fier à bon droit d'avoir vu naître Jouvenet, dans la famille duquel le talent était héréditaire, ne peut montrer aucune grande toile de ce peintre comme la *Descente de croix*, la *Pêche miraculeuse*, ni la *Résurrection de Lazare*, de Paris, comme l'admirable *Triomphe de la Religion*, du Palais de Justice de Rennes, qui puisse faire apprécier le talent facile et l'extrême habilété de cet artiste. Néanmoins, les vingt-trois toiles réunies au musée peuvent en donner une idée. En première ligne il faut citer les esquisse des *Douze apôtres*, exécutés en grand pour le dôme des Invalides. Ces figures sont bien drapées, d'un jet heureux et ne manquent pas d'une certaine tournure décorative, mais le dessin, comme dans toutes ses compositions, a peu d'élévation et manque de caractère. Puis vient l'*Annonciation*, provenant du couvent des Capucins de Sotteville, et datée de 1685. L'*Ex-voto*, tableau assez médiocre tiré du couvent des Cordeliers de Rouen, est daté de 1715. On peut donc suivre les modifications de la manière de Jouvenet dans un intervalle de vingt ans. Elles ne sont pas importantes et, comme il arrive presque toujours, elles sont faites dans le sens de ses défauts plutôt que dans celui de ses qualités. L'*Annonciation* me paraît supérieure à l'*Ex-voto*, où l'on sent déjà une brosse sénile et fatiguée. Son meilleur tableau est sans contredit le *Char de Phaéton*, plafond bien composé, adroitement disposé, mais dont la couleur est lourde, reproche rare à adresser au maître rouennais. Indiquons encore son *Portrait* qui le représente oc-

cupé à peindre un plafond, et dont on connaît la gravure. Tout cela est intéressant, mais, je le répète, ne donne qu'une idée affaiblie de Jouvenet. Pour le bien étudier, pour apprécier son talent en connaissance de cause, c'est à Paris, c'est surtout à Rennes qu'il faut aller.

La *Présentation au Temple*, de son neveu Jean Restout le père, est habilement composée, mais d'une couleur pâle, d'une touche flasque qui lui donne l'air d'avoir été peinte avec de l'eau de savon. Elle est signée : *1735, Fecit Restout Rothomagus,* et provient du maître-autel des Grands-Augustins de Rouen.

Les autres artistes de l'école normande : Saquespée, Letellier, Deshayes, Lavallée-Poussin, sont représentés : Saquespée (né en 1625, mort après 1688), par le *Martyre d'Adrien*, daté de 1659, par le *Saint Bruno en oraison*, daté de 1671, par les *Moines surpris par une avalanche.* — Letellier (né en 1614, mort vers 1702), par dix tableaux, datés de 1658, 1665, 1670, 1680, et provenant de divers couvents de Rouen ; Deshayes (né en 1729, mort en 1765), par trois compositions sur le *Martyre de saint André*, par *Jeanne de France* et par la *Charité romaine* , Lavallée-Poussin (né en 1736, mort en 1805), par la *Veuve de Sarepta.* Sans nier les qualités de pratique de ces diverses productions, tout bien considéré, l'oubli dans lequel sont tombés les auteurs me semble parfaitement mérité. Aux yeux du curieux alléché par les bagatelles de l'histoire, aux yeux de l'historien normand, qui recueille avec empressement tout ce qui touche à sa province, ces toiles offrent beaucoup d'intérêt. Elles constatent l'existence d'une école rouennaise assez bien caractérisée. Mais, si l'on se place à une point de vue plus élevé, leur valeur me paraît devoir rester à peu près nulle. Saquespée, Letellier, Deshayes, Lavallée-Poussin étaient d'habiles praticiens, mais de médiocres artistes, et la postérité a bien fait de ne pas charger sa mémoire de leurs noms.

Je ne cite le nom de Houel, également né à Rouen, que pour mémoire. Sa *Vue d'une cave taillée dans le roc*, lavée comme une aquarelle, ne peut donner qu'une médiocre et assez fausse idée de sa manière. Pour le bien apprécier il faut aller à Tours, dont le musée possède quatre paysages provenant de Chanteloup, que l'on peut regarder comme ses chefs-d'œuvre.

Son *Portrait* par Vincent, intéressant comme histoire, est en même temps une bonne peinture. Il est signé *Vincent R. 1772.*

Houdel est vu en buste, de face, sans les mains, vêtu d'un habit rouge. J'espère pour ses amis qu'il était plus aimable que sa figure.

Trois dessins de Watteau aux trois crayons : *Études détachées*, *Joueur de guitare; Études détachées*, sont charmants, touchés avec beaucoup d'esprit et de verve et d'une fort belle couleur.

Il n'existe pas au musée du Louvre, malgré l'affirmation du livret, de tableau dont les *Baigneuses*, attribuées à Lancret, soient l'esquisse. Les *Baigneuses*, d'ailleurs, ne sont pas une esquisse de Lancret. C'est un petit panneau ovale, assez joli, de quelque imitateur de Watteau, comme de Bar ou Octavien ; plutôt de Bar. On eût dû imiter pour les *Baigneuses* la réserve que l'on s'est imposée pour la *Réunion dans un parc*, que l'on a classée dans la sections des inconnus. Le second de ces tableaux est fort inférieur au premier, et doit provenir de quelqu'un de ces trumeaux que leurs auteurs ne signaient pas plus que les peintres ornemanistes ne signent aujourd'hui les leurs.

Les deux meilleurs imitateurs de Joseph Vernet, Lacroix et Volaire, sont représentés, le premier par une *Marine* et un *Paysage*, le second naturellement par une *Éruption du Vésuve*. Quand Volaire (et non pas Woller) ne préparait pas les tableaux de Vernet, son unique spécialité était des éruptions du Vésuve. Il en a fait beaucoup ; il en a fait trop.

Une sépia d'Isabey, signée J. Isabey 1801, offre plus d'intérêt pour l'histoire locale que pour l'art. Elle représente le *Premier consul visitant la manufacture de M. Sévènes, à Rouen, en 1801.* Les figures sont en grande quantité, arrêtées par un dessin maigre et sec et lavées d'une main timide. Cette sépia, qui n'a jamais dû avoir beaucoup d'effet, a été rongée d'une regrettable façon par la lumière.

Il est fâcheux qu'on ne puisse pas juger Géricault sur des œuvres plus importantes que ses études de *Cheval blanc* et de *Tête de chevreuil*, d'une couleur noire et d'une touche dure toutes deux. Ce sont là, je le sais, deux défauts habituels à Géricault ; cependant ils ne sont pas inséparables et on ne les retrouve pas dans toutes ses œuvres. S'il a mérité d'être compté comme un chef d'école, ce n'est pas des œuvres semblables. Il faut espérer que le conseil municipal voudra combler cette lacune et tiendra à posséder au moins une œuvre de Géricault digne de ce nom.

Parmi les œuvres d'artistes contemporains envoyées par le gouvernement à la suite des expositions de peinture, celles qui méritent d'être signalées sont :

D'Adrien Guignet : *Joseph expliquant les songes*, salon de 1845 ; composition blanchâtre et lumineuse d'un artiste arrêté par la mort au moment où il commençait son essor et où sa carrière pouvait faire espérer un rival à Decamps ;

D'Hippolyte Bellanger, l'avant-dernier conservateur du musée de Rouen, le meilleur élève de Charlet : la *Charge de Kellermann à Marengo*, salon de 1847 ;

De Fernand Boissard, un *Épisode de la retraite de Russie*, salon de 1835 ;

De Louis Boulanger : le *Supplice de Mazeppa*, Salon de 1827 ; tableau noir et peu attrayant, mais rempli d'excellentes qualités, composé d'une façon originale, rempli d'effet, touché avec une vigueur peu commune, et qui, comme la *Naissance de Henri IV*, de Deveria, promettait plus que l'artiste n'a tenu. Je regarde le *Supplice de Mazeppa* comme la meilleure composition de M. Louis Boulanger, celle qui profitera le plus à sa renommée. Exposée au salon de 1827, aux beaux jours du romantisme naissant, elle souleva des tempêtes d'éloges parmi les adeptes de la foi nouvelle. Rembrandt et Michel-Ange, Rubens et Titien furent invoqués pour escorter le triomphe du jeune artiste. Le critique qui a parlé avec le plus de bon sens du *Supplice de Mazeppa* est M. Jal dans ses *Esquisses, croquis et pochades du salon de 1827 :* « Il y a dans « cet ensemble quelques bons détails d'exécution. Le dessin laisse « généralement à désirer plus de correction, mais il a de la vi- « gueur ; une ou deux têtes du second plan, à gauche, rappellent « la manière de Géricault dans le *Radeau de la Méduse.* Le dos « de l'esclave qui occupe le milieu de la toile est fortement indi- « qué, mais il n'est pas d'une étude assez fine. La figure de Ma- « zeppa est d'un ton un peu blafard ; plus soutenue de couleur, « elle plairait davantage. Le cheval n'est pas très-bien dessiné ; « il plaît cependant, malgré ses défauts. Le ton local est d'un « coloriste qui produira certainement des choses remarquables « s'il se débarrasse de l'esprit de système auquel il cède aujour- « d'hui. »

Enfin de M. Eugène Delacroix : la *Justice de Trajan*, salon de 1840 ; l'œuvre la plus complète, celle qui donne la plus haute

idée de la manière et du talent du plus grand coloriste de l'école moderne. Je n'ai pas à décrire ce tableau. Le succès qu'il obtint à l'Exposition universelle a confirmé celui qui accueillit son apparition au Salon de 1840. Je ne l'avais pas revu depuis cette époque, et, en 1862, aucun des éloges de 1855 ne m'a paru exagéré. La valeur réciproque des tons n'a pas changé, tandis que l'ensemble a pris de la solidité, de la finesse, de l'harmonie, s'est émaillé, en un mot, comme il est advenu aux œuvres de Rubens et du Titien. Au milieu des compositions qui l'entourent, ce magnifique empereur qui passe à travers la poussière dorée du triomphe, l'éclat des costumes, sous le rayonnement d'un ciel d'outre-mer sur lequel se profilent les colonnes et les chapitaux d'un portique romain, vous laisse une impression que l'on n'oublie pas, et qui justifierait seule une visite au musée de Rouen.

Novembre 1862.

Bibliographie. *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen.* — Rouen, au musée, 1837.

Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen. — Rouen, au musée, 1847.

Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen. — Rouen, au musée, 1858.

Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen. — Rouen, au musée, 1861.

Notes historiques sur le musée de peinture de la ville de Rouen, par M. Ch. de Beaurepaire. — Rouen, A. Peron, 1854.

MUSÉE DE STRASBOURG [1]

J'ignore si les fonds dont peut disposer Strasbourg passent tous à l'entretien de sa merveilleuse cathédrale ; mais je sais que de toutes les villes de province, aucune ne possède un musée dans un aussi triste état. On se demande comment une ville de cette importance peut laisser dans un pareil abandon une collection de tableaux, surtout quand des villes moins considérables, Rennes, Grenoble, Aix, Angers, ont, avec des ressources plus restreintes, fondé ou augmenté la leur. Voilà vingt ans que cet état dure, et je m'étonne qu'aucun magistrat n'en ait souffert, et, au moins par patriotisme, n'ait entrepris de le faire cesser. L'esprit strasbourgeois est-il donc à ce point indifférent au sentiment du beau ?

Le musée est placé dans les salles du rez-de-chaussée de la mairie, qui occupe, rue des Juifs, l'ancien palais des margraves de Hesse-Darmstadt. C'est un immense édifice du siècle dernier, bâti en beau grès rouge des Vosges, comme le château de Saverne. Il remplit trois salles éclairées par des fenêtres latérales donnant sur la promenade du Breuil, et peut se composer d'une centaine de tableaux. Il n'en existe pas de catalogue. Des numéros placés sur les cadres indiquent qu'on en a fait un inventaire. Le concierge qui vous ouvre les portes est le seul guide que puisse consulter le voyageur curieux. Le brave homme m'a paru peu flatté de ce qu'il montrait. Dans la salle d'entrée sont rangées des caisses contenant des tableaux et des sculptures envoyés par le gouvernement depuis plusieurs années. Comme la place manque pour en exposer le contenu, on a pris le parti de ne les pas ouvrir [2].

[1] Voir note S.

[2] Depuis 1869 ces observations ne sont plus exactes. En 1869, le musée a été transporté au premier étage d'un hôtel acheté par la ville sur la place Kléber. Il se compose de cinq salles insuffisantes comme hauteur, mais assez bien éclairées. Il ren-

Le musée de Strasbourg est un des quinze fondés par l'arrêté du premier consul du 14 fructidor an VIII. En 1803, la ville reçut quarante-quatre tableaux du musée central, et remit, par les mains de M. Guérin, une somme de 3,400 francs pour frais de restauration et d'emballage. Avec des adjonctions en nombre égal provenant de dons ou de legs, c'est encore cet envoi qui constitue aujourd'hui le musée.

Dans ce nombre se trouvait le premier tableau dont nous avons à parler, une œuvre charmante : la *Sainte Apolline* du Pérugin. Sainte Apolline, ou, pour parler plus exactement, sainte Apollonie, est de grandeur naturelle, à mi-jambes, de face, dans un cadre rond. Sur une robe rouge-cerise de forme dite à la Vierge, elle porte un manteau bleu pâle doublé de vert. Sa tête penche à gauche, ses mains sont croisées. Elle se détache en partie sur le ciel et en partie sur une muraille historiée qui la coupe à mi-corps. Des cheveux blonds et fins encadrent le masque plein de cette douceur que le Pérugin a répandu sur ses têtes. La couleur est douce, chaude et légère. Le tableau m'a paru usé, mais assez intact. Le graveur Bein l'a reproduit sous le nom de Raphaël.

Voici maintenant son histoire. La *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie* (seconde partie, n° 57) le désigne ainsi : « Sainte « Apolline, vierge, priant, les mains jointes. Elle provient, ainsi « que les deux tableaux précédents de forme circulaire, de la sa- « cristie des Augustins de Perouse. » Vasari complète nos renseignements. Il nous apprend que « Pérugin avait composé, pour « la principale chapelle de l'église Saint-Augustin, un grand ta- « bleau double, isolé, qui représentait d'un côté *la Nativité*, de « l'autre *le Baptême*, avec quelques saints dans la partie supérieure ; « et sur la prédelle, des sujets de petites figures. » Les saints, représentés deux à deux, formaient les coins de chaque tableau. C'étaient *saint Jérôme et sainte Marie Égyptienne, saint Sébastien et sainte Irène, saint Philippe et saint Augustin, saint Jacques le Mineur et saint Grégoire*. Le couronnement (la *lunetta*) se composait de quatre tableaux circulaires représentant à mi-corps *sainte*

ferme 148 tableaux dont 91 seulement sont antérieurs à notre siècle. Un catalogue sommaire, imprimé par les soins de M. Conrath, architecte de la ville et conservateur du musée, mentionne, à la suite des tableaux, les statues et bustes en marbre, ainsi que les moulages d'après l'antique qui complètent ce musée. Le nombre total des numéros est de 192 (1870).

Apollonie, saint Michel, saint Barthélemy et *saint Paul*. Cette composition, payée à Pérugin en 1502, ne fut terminée qu'après sa mort. En 1683, des aménagements ultérieurs forcèrent à la séparer en deux dans son épaisseur. Elle resta cependant dans l'église, Mais en 1798, à la suite du traité de Tolentino, elle fut partagée, enlevée et envoyée de divers côtés. Les deux principaux sujets, les prédelles, *saint Jérôme* et *sainte Marie Égyptienne* restèrent à Pérouse où ils sont encore, *saint Sébastien* et *sainte Irène* allèrent à Grenoble, *saint Philippe* et *saint Augustin* à Toulouse, *saint Jacques le Mineur* et *saint Grégoire* à Lyon, *saint Paul* à Paris (n° 444 du livret de l'école italienne), *sainte Apolline* à Strasbourg, *saint Michel* en Angleterre. Je ne sais où est *saint Barthélemy*.

Il faut que l'*Abraham offrant un sacrifice*, du Bassan, soit réellement un bon tableau pour qu'on le remarque après la *sainte Apollonie*. Il a été envoyé par le musée central, sous le titre de *Départ de Jacob*, et faisait partie de l'ancien cabinet du roi.

Le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* est un des plus beaux gothiques flamands des musées de France. Je ne lui connais de supérieurs que *l'Homme agenouillé* de Van Eyck, du Louvre, le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, et, s'il n'était pas dans un aussi déplorable état, *le Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune. Il égale *la Vierge aux roses* de Colmar, et est supérieur à *l'Assemblée de saintes* de Rouen. On est loin de s'attendre à trouver une pareille rareté dans un aussi triste musée. J'en donne donc une description minutieuse en attendant qu'un graveur avisé le reproduise.

Il mesure 1^{m}55 de hauteur sur 1^{m}16 de largeur. Les personnages ont 0^{m}90 de hauteur. Au centre, sous un portique à colonnes dont les intervalles laissent voir le ciel, la Vierge est assise sur un trône de marbre blanc à accotoirs, et dont le dossier est formé par une pièce d'étoffe lampassée or et bleu. Le baldaquin du trône est formé par une draperie rouge à plis agités. La Vierge est vêtue d'un manteau rouge d'or doublé de petit-gris sous lequel passe une robe bleue bordée de broderies d'or faufilées de pierres précieuses. Ses cheveux blonds tombent en longues mèches sur ses épaules. Ses pieds reposent sur un tapis de Smyrne à couleurs plates et vives.

Sur la jambe droite elle tient le Bambino, qui, de sa main droite, passe l'anneau à la main de sainte Catherine.

Celle-ci est à gauche du spectateur, de profil, fléchissant le genou gauche. Elle présente la main droite à l'anneau, tandis que de la gauche elle soutient les plis de sa robe. Son vêtement très-somptueux est assez compliqué. Il se compose, d'abord, d'un surcot de toile d'or fourré d'hermine, à manches plates coupées à la saignée et d'où bouillonnent d'autres manches larges, bleuâtres, qui laissent apercevoir aux poignets, des manchettes pourpre ; ensuite, d'une jupe violette très-foncée bordée d'hermine. Ses cheveux blonds sont enveloppés en partie d'un filet orné de pierreries, et en partie glissent le long du dos. A ses pieds, les instruments de son martyre : la roue dentée et l'épée.

A droite du spectateur, sainte Barbe. Elle est assise et vêtue d'une robe vert-pomme à manches plates bordées de petit-gris aux poignets, et plastronnée d'une pièce rouge vif lacée de ganses noires. De la main droite elle présente une pomme au Bambino ; de la gauche, elle soutient sur ses genoux un missel ouvert à l'endroit d'une miniature représentant son supplice. Elle porte au cou un collier de cordelettes d'or soutenant des tourelles d'orfévrerie Sa coiffure se compose d'une espèce de turban noir, creux, à travers lequel passent ses cheveux. A ses pieds, une tour en orfévrerie, emblème de son martyre.

La main droite de la sainte Catherine, la gaze du Bambino, la main gauche de la sainte Barbe ont été restaurées. Le panneau commence à se disjoindre à droite dans sa longueur. Mais tel qu'il est, c'est encore un gothique d'une admirable conservation.

D'où vient-il? Je l'ignore. A cette première question, le concierge-cicerone m'a répondu qu'il avait été payé 20,000 francs, en 1838, par M. Gabriel Guérin, peintre strasbourgeois, sans doute le fils du délégué de 1803. M. Guérin devait avoir un goût singulièrement exercé et fin pour payer un gothique flamand 20,000 fr. en 1838. La science du concierge ne remonte pas plus haut. Il n'a pas su me dire d'où le tenait le dernier propriétaire qui l'a légué au musée.

De qui est-il ? Bien certainement pas de Memling à qui il est attribué et dont il est digne. Mais la manière de Memling est trop connue, ses œuvres authentiques sont devenues trop familières pour que cette attribution puisse être maintenue. C'est l'œuvre d'un artiste flamand très-habile, de la seconde moitié du quinzième siècle, de quelque contemporain de Memling, très-probablement,

suivant moi, de l'auteur de *la Vie de saint Jean* de Francfort, et du triptyque acquis par le Louvre il y a trois ans; auteur que l'on croit être Thierry Stuerbout. Quel que soit son nom, je crois ces trois tableaux de la même main.

Du quinzième siècle nous arrivons au dix-septième, par Jordaens représenté par une médiocre composition : *Nymphes surprises par des satyres* attribuée à Rubens. Ce sont des figures en pied, quart de nature. Une des nymphes, vue de dos, est dans la même position que celle des *Dons de l'automne* de Bruxelles. Ce tableau, d'un ton vigoureux, manque de finesse, de transparence et d'éclat. Il ne figure pas sur la liste des envois du musée central. J'ignore son origine et son histoire.

L'*Adoration des Rois*, grande composition de vingt à vingt-cinq personnages de grandeur naturelle, en pied, doit être celle que, au dire de Guillet de Saint-Georges, Philippe de Champagne composa pour le maître-autel de la chapelle Tubœuf à l'Oratoire de la rue Saint-Honoré. Tableau habilement composé, froidement peint, comme la plupart des compositions de cet artiste.

J'ignore ce qui autorise l'attribution à Hans Van Achen, d'un prétendu *Portrait de Jean de Bologne*. Cela m'a paru une bonne peinture du dix-septième siècle; probablement quelque copie d'un des portraits du musée des Offices. Est-ce Jean de Bologne? Je ne me le rappelle pas. Il a existé un autre Jean Van Aken, peintre de la seconde école de Prague, qui vivait dans les premières années du dix-septième siècle. Mais il s'était voué aux sujets libres, avec ses camarades Spranger et Heintz, dont les galanteries peuplent la galerie du Belvédère à Vienne. Son style, qui est un mélange de ceux du Parmesan et de Rottenhamer, ne rappelle en aucune façon celui de ce portrait. On lit dans la pâte cette inscription que je transcris sans commentaire :

IOANNES BOLOGIVS BELGIVS STAT.

Le Roland Savery, *Orphée charmant les animaux* est important. Il vient de l'ancienne collection du roi. Ce tableau est dans un état de détérioration qui fait peine à voir.

Un *Repas d'animaux*, de Meyer, imitateur de Berghem, signé : *F. Meyer 1776*, et un *Paysage* de Théobald Michau qui, à la fin du siècle dernier contrefaisait Teniers, complètent les œuvres flamandes qui méritent une mention.

Dans l'*École hollandaise*, on ne peut que citer un *Portrait de femme* de Mirevelt, en buste, de grandeur naturelle, de face, fraise et bonnet blancs, corsage noir.

Et un charmant Ostade représentant une *Lutte de paysans dans un cabaret*. Les combattants sont séparés par leurs femmes qui ont bousculé un tonneau. En tout huit figures. La touche est un peu molle et la couleur légèrement voilée. Malgré ces taches, c'est un excellent Ostade que je crois intact de restaurations. Il est signé, à droite : *A. V. Hostade* 1633.

Le *Couronnement d'épines* attribué à Martin Schöen, n'est pas de lui. La *Vierge aux roses* de Colmar est trop près pour que le doute soit permis. C'est un ex-voto cintré d'en haut, avec un grand nombre de personnages. A gauche, au premier plan, cinq figures agenouillées, dont un chevalier de Malte; à droite, trois femmes. Je crois ce tableau de quelque peintre de la décadence de l'école colonaise.

Le *Martyre de saint Pierre* sur fond d'or gaufré est de la même dimension et du même style que les douze petits tableaux du musée de Francfort, attribués à Stephan Lothener. Il appartient à la même décoration et doit sortir de la même main, du même atelier au moins. L'auteur est-il Stephan Lothener? Ici je doute beaucoup. Le tableau authentique de Stephan Lothener du Dôme de Cologne ne ressemble pas aux panneaux de Francfort, ni à celui de Strasbourg. Je crois qu'il y a entre eux un intervalle d'au moins cinquante ans.

A la suite de l'école allemande, il faut placer un très-intéressant tableau représentant un *Intérieur strasbourgeois en* 1600, d'une bonne exécution franco-allemande et parfaitement conservé. Dans un lit à haut baldaquin est assise une femme qui vient d'accoucher et qui n'en porte pas moins le large bonnet et la haute collerette de l'époque. Au pied du lit, la grand'mère assise dans un fauteuil montre l'enfant qui vient de naître et auquel la sage-femme donne les premiers soins. Une servante tient le lange de l'enfant. Trois autres enfants sont occupés à divers jeux. Le père debout, coiffé d'un bonnet de velours vert garni de dentelles, vêtu d'un justaucorps et d'un haut de chausses, tient par la main une autre petite fille. Une seconde servante apporte une soupe à l'accouchée. La porte restée entr'ouverte laisse voir la cuisine et la cuisinière. Ce tableau fourmille de détails caractéristiques; un curieux dressoir

chargé de pièces d'orfévrerie, une fontaine à laver les mains suspendue avec son bassin dans un cadre de menuiserie, un petit miroir de Venise bordé d'ébène, placé entre deux fenêtres garnies de petits vitraux ronds et bombés, trois cages accrochées au plafond, le grand poële strasbourgeois en fer orné de sculptures, etc.... Ce n'est certainement pas un chef-d'œuvre d'art, mais c'est un précieux document archéologique; et il est fâcheux que l'on ne sache ni de qui il est, ni quel intérieur il représente.

Dans l'*École française*, nous trouvons d'abord un tableau beaucoup plus curieux par le nom de l'artiste que par sa valeur réelle : C'est la *Prédication de saint Pierre* par Ninet de l'Estain, qu'un cartouche placé sur le cadre transforme en Vimel de l'Etain. Mais on a le droit d'ignorer le nom de Ninet de l'Estain. Ce tableau, envoyé par le musée central, est un des mais de Notre-Dame de Paris. Florent le Comte, dans la liste qu'il en a donnée, nous apprend que le septième tableau offert en 1636 par MM. Jean Marces et Nicolas de Bonnières, et commandé à Ninet de l'Estain, représentait *Saint Paul dans l'Aréopage*. C'est le même que le *Saint Pierre* de Strasbourg. Il a été gravé par Abraham Bosse. Quant au peintre lui-même, les documents sur lui font défaut. Seulement Mariette, qui savait tout, lui a consacré ces deux lignes : « L'Estin ou l'Estain (Jean-Baptiste) disciple de Vouet, etoit de « Troyes en Champagne. Il est mort en 1662. »

Parmi les tableaux concédés au musée de Strasbourg en 1803, se trouve un magnifique portrait peint par Largillière. Malheureusement l'origine de ce tableau n'est pas indiquée et le nom du personnage manque sur les inventaires du Louvre. Une note tracée à la craie derrière le tableau désigne cette peinture comme représentant le maréchal de la Feuillade. L'attribution paraît juste, si elle s'applique au second maréchal de la Feuillade, fils de celui qui éleva une statue à Louis XIV sur la place des Victoires. En effet, Louis d'Aubusson, duc de la Feuillade, maréchal de France en 1724, mourut l'année suivante sans avoir été nommé chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, circonstance assez rare pour l'époque. Le personnage représenté par Largillière tient le bâton fleurdelisé de maréchal et n'a pas le cordon bleu. Il porte une armure recouverte d'un splendide manteau de pourpre soutenu par un nègre vêtu à la polonaise. Au fond, le passage d'un défilé rappelle les campagnes du maréchal en Piémont. La tête a été

peinte d'après nature ainsi que le prouvent les plis carrés restés dans la toile à hauteur du buste. Au bas on lit cette signature vivement tracée par l'artiste : *Peint par N. de Largillière.*

Deux autres portraits mentionnés sans nom d'auteur à la fin de l'école française, représentent un magistrat de Strasbourg et sa femme. Le nom du mari est inscrit sur une lettre qu'il tient à la main. Malgré leur tête germanique, on serait tenté de penser que ces personnages sont venus se faire peindre à Paris par Claude Lefebvre ou François de Troy.

J'ai vu trop peu de Trémollières pour affirmer qu'*Alphée et Aréthuse* ne soit pas de lui. Cependant cette composition claire et agréable de ton, avec des fonds à la Poussin, ne rappelle pas les œuvres authentiques de Trémollières qui décorent encore aujourd'hui les appartements de l'hôtel des Archives impériales à Paris, ancien hôtel Soubise. En outre Caylus n'en parle pas dans sa vie de Trémollières, assez peu précise il est vrai. Il ne figure pas dans les envois du musée central.

Je connais peu de productions d'Oudry aussi remarquables qu'un *Cerf blanc faisant tête aux chiens*; je n'en connais pas de supérieurs. Le cerf, blanc de robe et entouré de chiens, est de grandeur naturelle, debout, tourné de profil vers la gauche. Il est difficile d'allier autant de souplesse à autant de fermeté, autant d'harmonie à autant de puissance. Le *Cerf blanc* me paraît un des chefs-d'œuvre d'Oudry, qui l'a signé *J. B. Oudry*, 1731. Gougenot ne le cite pas dans sa Biographie du peintre ; mais il parle d'une galerie que fit bâtir dans son palais le prince de Mecklembourg, pour y placer ses ouvrages. Je m'imagine que le *Cerf blanc* a dû y figurer.

A ne juger Regnault que par l'*Éducation d'Achille* du Louvre, c'est un peintre ingénieux, un praticien habile, mais sans chaleur, sans caractère : un vrai talent d'académie. Si au contraire on s'en rapportait au *Portrait du général Kleber* de Strasbourg, le jugement que l'on pourrait porter sur lui serait trop favorable. C'est certainement le chef-d'œuvre de Regnault. Comment est-il arrivé à Strasbourg? Je n'en sais rien. Il est encastré dans la boiserie d'une des salles du musée et a dû être commandé pour cet emplacement (Kleber, on le sait, est né à Strasbourg) d'où on fera bien de le retirer, si l'on ne veut pas qu'il se détériore complétement. Il est signé *Regnault, an* XI, et je ne vois pas qu'il ait figuré au salon de l'an XII (1804). Kleber, en habit de général en chef,

de face, grandeur naturelle, monte un cheval bai brun, et indique de la main droite une bataille à un hussard d'ordonnance, également à cheval, vu par derrière et brandissant son sabre. Le ciel fin et chaud est délicieux. La pose des deux personnages est originale, pleine de style et de caractère, sans rien de théâtral, mérite rare pour cette époque. La couleur est franche, ferme et harmonieuse. Le seul reproche à faire, c'est que la teinte blanc-verdâtre du terrain ressemble à de la neige, et non à du sable éclairé par le soleil. Mais qui se préoccupait de donner sa véritable couleur au terrain de l'Égypte en 1804? Malgré cela, je le répète, ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre que l'on n'oublie plus une fois qu'on l'a vu.

Parmi les œuvres contemporaines, j'ai à signaler : Une *Jeune fille morte,* très-remarquable étude de trois têtes d'italiennes, grandes comme nature, par M. Auguste Flandrin, le frère aîné d'Hippolyte et de Paul, né en 1804 et mort en 1842. Je ne connais de cet artiste qui a disparu dans la réputation de son frère Hippolyte, qu'un autre tableau du musée de Lyon : c'est la *Prédication de Savonarole à San Miniato.* Auguste Flandrin a exposé à tous les salons de 1832 à 1842, et promettait un artiste original. La *Jeune fille morte* se craquelle de tous côtés.

Un *Marché aux chevaux en Bretagne*, par M. Lalaisse, un des meilleurs élèves de Charlet; salon de 1855.

Les *Schiltters de la Forêt Noire*, par M. Brion, salon de 1857.

La *Fête de la grand'mère*, par M. Marchal, salon de 1857.

Le *Christmass à Strasbourg*, par M. Six; salon de 1861. Charmant tableau d'un artiste d'avenir.

Trois sculptures termineront cette nomenclature;

Un beau buste en marbre de Louis XV, par Lemoyne;

Un autre fort beau buste en marbre signé *F. Bouchardon f. Romæ* 1731 et représentant le cardinal Armand-Gaston de Rohan, évêque de Strasbourg, mort en 1746. Le buste fut exécuté pendant le séjour que le cardinal fit à Rome à l'époque de l'élection du pape Clément XII;

Et une Vénus, le chef-d'œuvre d'Omacht, sculpteur strasbourgeois, qui mourut en 1834, après avoir laissé, comme souvenir à sa patrie, le monument de l'historien Kock, celui du général Desaix, dans l'île du Rhin, et un grand buste de M. Lezay-Marnesia, préfet du Bas-Rhin sous l'Empire. Il est regrettable qu'un autre

enfant du pays, un ciseleur d'une grande habileté et dont le talent est une des gloires de l'orfévrerie française sous la Restauration, Kirstein, n'ait rien, au musée de Strasbourg, qui puisse le rappeler au souvenir de ses compatriotes. Quelque regrettable que soit cette lacune, je souhaiterais à ce musée de n'en pas avoir de plus difficile à combler.

Avril 1863.

Bibliographie. *Catalogue des tableaux, statues, etc., etc., exposés au musée de la ville de Strasbourg.* — 1869. Sans nom d'imprimeur.

MUSÉE DE TOULOUSE [1]

Je ne puis partager l'avis de M. P.-T. Suau qui, dans la préface du catalogue de 1850, affirme que « ce musée est, sans exagération, après celui du Louvre, le plus remarquable de France. » Il y a précisément là exagération positive. Un respectable sentiment, le patriotisme, a entraîné M. P.-T. Suau, et la vérité serait plus près d'une affirmation contraire. Le musée de Toulouse, je ne parle que de la section de peinture, n'est pas en rapport avec les prétentions de la cité palladienne. Je crains que le corps municipal, si fier de succéder aux capitouls, ait oublié de prendre dans sa part d'héritage leur goût pour les beaux-arts. Cette infériorité est très-frappante quand on quitte Montpellier, dont la collection est une des plus attrayantes de France. Si j'avais à faire valoir les droits de Toulouse comme centre artistique, je rappellerais brièvement que dès 1699 un avocat au Parlement, Bernard Dupuis-Dugrez, dans son livre : *Traité sur la peinture*, demandait que la ville instituât une école de dessin semblable à l'académie de Paris; que, trente-six ans plus tard (c'est d'Argenville qui parle), les capitouls, à la considération d'Antoine Rivalz, établirent en 1736, pour ses élèves, une école de modèle qui a fourni d'habiles gens, et qu'en 1750 cette école fut érigée, par lettres patentes de Louis XV, en académie royale de peinture et sculpture. J'ajouterais enfin qu'avant la Révolution, Toulouse était le centre d'un groupe d'artistes dont les membres se reconnaissent aux mêmes qualités et surtout aux mêmes défauts, dont les plus connus sont Hilaire Pader, les trois Rivalz, François Detroy, Subleyras le père, et dont les plus remarquables sont Raymond de la Fage et Despax. C'est là un passé qui a bien son mérite.

Le décret du 14 fructidor an VIII, en classant Toulouse au nom-

[1] Voir note T.

bre des villes dotées de musées, ne fit que réglementer une situation antérieure. Presque au lendemain de la destruction de son académie royale, Toulouse se recréait, pour ainsi dire, une nouvelle académie par l'arrêté suivant, du 22 frimaire an II : « Il sera fait « un choix de tous les monuments publics transportables : les « gravures, dessins, tableaux, bas-reliefs, statues, vases, médailles, « antiquités, cartes géographiques, plans, reliefs, modèles, ma- « chines, instruments et généralement tous autres objets intéressant « les arts, l'histoire et l'instruction, dont la nation avait le droit « de disposer, seront recueillis, et toutes ces productions du génie « rassemblées formeront une galerie qui prendra le titre de *Mu-* « *séum du midi de la République.* » Les révolutions ont cela de bon qu'en changeant les noms, elles semblent rajeunir les choses. A bas l'ancienne académie royale de Toulouse! vive le muséum du midi de la République! C'est pour le mieux. Ce *Muséum* fut solennellement ouvert le 10 fructidor an III. Il n'eut pas beaucoup à se louer de la libéralité du gouvernement républicain, car si, dans le cours de l'an V, il reçut du Directoire plusieurs *productions remarquables*, dit le livret, d'un autre côté il se vit enlever des œuvres de peintres languedociens, notamment d'Antoine Rivalz [1].

C'est ce premier état de choses que modifia le décret de fructidor. En exécution de ce décret, la ville reçut, l'an X et l'an XI, quarante tableaux qu'elle exposait le 1er vendémiaire an XII, et pour la restauration desquels elle payait 4,434 fr. à la direction des musées de Paris. Plus tard, Toulouse fut comprise dans les six villes de l'empire auxquelles la décision du 15 février 1811 accordait des tableaux. Elle en reçut trente, en tout soixante-dix tableaux, et dans le nombre de fort importants, comme les *Saints protecteurs de la ville de Modène*, du Guerchin, et de fort beaux, comme *saint Jean et saint Augustin*, du Pérugin.

Pendant la Restauration, le musée fut assez négligé ; et sans les dons de quelques particuliers, de M. du Mége entre autres, il eût

[1] La plupart de ces œuvres sont placées aujourd'hui dans la chapelle de l'établissement de Bicêtre.

Notons en passant que la collection du comte Jean du Barry, le beau-frère de la célèbre Madame du Barry, confisquée comme bien d'émigré, avait un instant figuré dans le musée de Toulouse. Elle le quitta en 1797, lorsque, par ordre du Directoire, elle eut été rendue à son légitime propriétaire. Elle fut vendue à Paris quelques années plus tard.

pu rester dans l'état où l'avait laissé le régime impérial. Le gouvernement de Juillet s'en occupa avec un peu plus de libéralité, et l'administration centrale lui envoya quelques tableaux à la suite des expositions annuelles. C'est aussi pendant cette période qu'il s'enrichit de la belle collection de médailles de M. de Clarac. Mais c'est surtout depuis 1852 qu'il a pris une réelle extension. Les dons du Gouvernement de l'Empereur, les envois de Paris ont enfin éveillé l'attention du conseil municipal sur la collection confiée à ses soins. Lorsque je visitai le musée pour la première fois, on procédait à un classement plus méthodique et plus commode; les tableaux étaient examinés par un restaurateur que j'ai tout lieu de croire scrupuleux et éclairé; et si le conservateur sait exercer une surveillance sévère sur les opérations de la restauration et du rentoilage, le musée de Toulouse deviendra rapidement digne de la ville qu'il est destiné à embellir.

Le musée occupe l'espace entier de l'ancienne église des Augustins. Le cloître, charmante construction à ogives du milieu du quinzième siècle, est occupé par une collection d'objets gallo-romains parmi lesquels j'ai remarqué une assez belle tête de Vénus colossale, et par des monuments romans et du moyen âge, dont je recommande l'étude à nos archéologues millenaires et treizecentistes. Dans les galeries supérieures du cloître ont été rangés les vases étrusques, les poteries grecques, les objets égyptiens et romains, et surtout les médailles que la ville doit à la libéralité de M. de Clarac.

Enfin, les tableaux occupent le vaisseau même de l'église et deux galeries latérales, tandis que la salle capitulaire tombant à angle droit sur l'abside, à laquelle elle communique par un escalier de quinze marches, a été convertie en magasin et en atelier de restauration. L'aménagement des toiles et la distribution de la lumière m'ont paru suffisants, et la tenue générale convenable.

École italienne. — La première œuvre dans l'ordre chronologique, et certainement la plus importante du musée de Toulouse, est le *Saint Jean l'évangéliste et saint Augustin* du Pérugin, tableau sur bois ayant formé le volet gauche d'un tytrique. A gauche, saint Jean, de grandeur naturelle, tient dans ses mains l'Évangile; à droite, saint Augustin, sans doute l'autre patron du donateur, supporte d'une main le livre de la *Cité de Dieu*, et de

l'autre s'appuie sur une crosse épiscopale. Ce tableau est de la plus belle qualité, et, autant qu'il m'a été permis de l'examiner, intact. On est étonné de trouver chez le Pérugin, outre la science naïve, la pureté du dessin, l'onction religieuse qui sont ses qualités ordinaires; une vigueur de coloris que l'on n'est pas habitué à rencontrer chez lui. Le temps a fondu toutes ses couleurs dans une gamme légère et dorée qui rappelle les tons des maîtres vénitiens. Si mes souvenirs me servent bien, ce tableau doit être le volet gauche de la Vierge glorieuse, également du Pérugin, et figurant au musée de Bordeaux [1]. Il est enregistré sans aucune indication de provenance sous le n° 53, dans la notice du second envoi des tableaux d'Italie (brumaire an VII).

Le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, est une œuvre remarquable pour Giulio Cesare Procaccini, et capitale pour un musée de province. Elle peut aller de pair avec le tableau du même maître représentant le même sujet, mais traité différemment, que possède le Louvre. Le Putto, soutenu par la Vierge, passe son anneau au doigt de la jeune égyptienne agenouillée devant lui. A la gauche de la Vierge-Mère, un évêque, sans doute le donateur, regarde la scène. Toute la composition est traitée avec une aisance et une facilité d'autant plus remarquables, que jamais sujet ne fut plus banal à la fin du seizième siècle en Italie. Envoyée par le musée central en 1812, cette toile venait de Vienne. Le livret se trompe quand il l'attribue à Camillo, frère de Giulio Cesare. Elle est bien l'œuvre de ce dernier : l'examen du tableau de Paris ne permet pas d'en douter. Je crois qu'il commet également une erreur quand il accepte comme un original le *Martyre de saint André*, du Caravage; le tableau faisait partie de l'envoi de 1811, et sur la liste de cet envoi il figure sous la dénomination d'*École du Caravage*. La touche d'Amerighi était violente, mais toujours singulièrement habile, ce qui n'est pas le fait de cette copie.

Nous trouvons dans la *Notice des tableaux d'Italie*, au n° 47, l'indication de l'*Apollon et Marsyas* du Guide. Il vient de la galerie de Turin.

C'est un curieux tableau que celui de Matteo Roselli, représentant *Osias recevant Judith après le meurtre d'Holopherne*. Je ne

[1] J'ai rectifié cette erreur dans l'article sur le musée de Bordeaux. Voir page 80.

dis pas que ce soit un bon tableau. Par la dureté de sa couleur, par le ronflement des attitudes, l'exagération des costumes, il rappelle notre Claude Vignon, et fait voir où était tombée cette belle école florentine cent-vingt ans ans après Léonard. Placé avant la Révolution, dans la chapelle de Saint-Germain-en-Laye, il faisait pendant à un second tableau du même maître, représentant le *Triomphe de David*, qui figure aujourd'hui au Louvre sous le n° 366. Ses dimensions sont exactement les mêmes. Comme celui de Paris, celui de Toulouse doit porter tout au long la signature de Matteo Roselli.

C'est encore la Notice des principaux tableaux envoyés d'Italie qui nous donne les renseignements les plus détaillés sur le tableau les *Saints protecteurs de la ville de Modène*, du Guerchin. Je transcris le passage : « Au milieu d'une gloire qui occupe la partie supérieure du tableau, paraissent les trois personnes de la Trinité, avec la Vierge et saint Joseph aux côtés de Jésus-Christ. Au-dessous, on voit assis sur le premier plan saint Geminien, évêque et patron de la ville de Modène, dont il tient le modèle sur les genoux; il a derrière lui saint Pierre, avec qui il s'entretient, saint Paul et saint Jean-Baptiste : au centre est saint François d'Assise, et à droite saint Sébastien ayant derrière lui saint Jérôme, saint Grégoire et saint Étienne. Dans le fond on aperçoit la multitude des élus, qui ont tous les yeux fixés sur la Trinité dont ils chantent les louanges. Ce tableau sur toile est cintré. Les figures sont de grandeur naturelle. Il vient de la galerie de Modène, et se voyait autrefois au maître-autel de l'oratoire des Stigmates, pour lequel le Guerchin le fit en 1647. » Le tableau est parfaitemement intact, bien conservé, important dans l'œuvre du maître, mais en somme assez médiocre. Le grand style italien du seizième siècle s'éteignait, la pratique remplaçait le style, et l'exécution tenait lieu de l'élévation de la pensée. Le peu qu'en avaient gardé les Carrache disparaît et s'éteint dans le Guerchin. Il ne faut pas confondre ce tableau avec un autre, également du Guerchin, représentant le même sujet et d'une composition presque identique. Il figure maintenant au Louvre sous le n° 55. Ils viennent tous deux du premier envoi d'Italie dont la Notice les enregistre : celui de Toulouse sous le n° 79; celui de Paris sous le n° 85.

Il est encore possible de retrouver dans le *San Diego* la touche

de Murillo. C'est bien un original, mais il n'en est pas meilleur pour cela ; et il faudrait se garder de juger Murillo sur une pareille production. Bien moins important que la *Cuisine des anges* de Paris, il la rappelle beaucoup par la facture. En outre la figure du général de l'Ordre, qui indique le saint au cardinal, est le même personnage que celui qui figure dans la *Cuisine des anges*, et tout le groupe est posé dans la même attitude. Les deux tableaux ont dû être faits au même moment ; ils sont tous deux dans la première manière de Murillo : celle que l'on appelle froide. Le tableau de Toulouse a été envoyé en 1846. D'où vient-il ? Je n'en sais absolument rien.

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE. — Le *Martyre d'un chrétien*, attribué à François Lucas, est un pâle et médiocre pastiche de Rubens. Ce Francois Lucas, dont le livret ignore les dates de naissance et de mort, est Luc ou Lucas Franchoys dit le Vieux, né à Malines, le 25 janvier 1574, mort également à Malines, le 16 septembre 1643. C'était un honnête et médiocre peintre qui, quoique plus jeune que Rubens, subit évidemment l'influence du maître d'Anvers et chercha toute sa vie à l'imiter. Les musées de Bruxelles et d'Anvers exposent des tableaux de lui. Ils sont ordinaires et peu faits pour enlever Franchoys à son obscurité.

L'*Age d'or*, de Cornelis de Haarlem, vient de la galerie de Brunswick et a été envoyé à Toulouse en 1811. C'est l'œuvre d'un de ces artistes de transition, peintres cosmopolites comme il s'en trouvait tant à la fin du seizième siècle dans les Flandres et dans les Provinces-Unies, qui s'échappaient vers l'Italie où ils perdaient le génie natal sans parvenir à s'assimiler le peu qui restait encore des grandes écoles italiennes. L'*Age d'or* est un pastiche du Parmesan et du Primatrice fait avec une facilité qui touche à la main-d'œuvre industrielle. Cornelis, de Haarlem, a dû avoir de son temps le succès de M. Gustave Doré. C'était un fabricant de peintures expéditif et bon à tout. Le musée d'Amsterdam possède deux tableaux de lui datés de 1590 et de 1592.

C'est également de Brunswick que provient le *Couronnement d'épines*, de Kœberger, œuvre sèche et dure de cet artiste dont je ne connais en France pas d'autre tableau que celui du musée de Nancy. C'est suffisant.

J'ai vainement cherché dans les anciennes descriptions de

Notre-Dame de Paris l'indication d'un autre *Couronnement d'épines*, par Jansens, que l'inventaire du Louvre enregistre comme y ayant figuré. Il est exécuté d'une façon dure et sans transparence, mais dans une gamme claire qui, au premier abord, ne manque pas d'effet et rappelle Rubens, que Jansens a toute sa vie cherché à imiter. Le Louvre ne possède pas d'œuvres de cet artiste. Le livret de Toulouse le nomme Corneille, il se nommait Abraham; il le fait naître à Amsterdam, il naquit à Anvers.

J'arrive maintenant à l'œuvre capitale du musée, à celle qui, avec le *Saint Jean* du Pérugin, donne tout son intérêt à cette collection, au *Christ entre les deux larrons*, de Rubens. Envoyée de Paris en 1803, cette œuvre était placée jadis dans la sacristie du couvent des Ursulines d'Anvers, et n'a jamais dû être terminée. C'est une esquisse bien plus qu'un tableau. Les figures sont de grandeur naturelle. Le Sauveur va mourir. La Vierge et saint Jean, à droite de la croix, se drapent dans ces attitudes et avec cette expression de douleur que Rubens prodiguait en se jouant. A gauche, la Madeleine, écrasée de douleur, embrasse le pied de la croix. C'est une incontestable esquisse, mais dans un triste état de dégradation. A qui faut-il imputer ces dégradations? Je l'ignore, et je crois qu'en l'examinant de près on reconnaîtrait des blessures faites par des mains différentes. Mais c'est surtout à l'administration municipale que l'on doit reprocher de la négligence, elle qui possède une œuvre remarquable et ne fait rien pour la remettre en état et finira, si l'on n'y prend garde, par la détruire complétement.

Après Rubens, les autres Flamands de Toulouse n'offrent que peu ou pas d'intérêt. Aussi ne donne-t-on qu'une attention rapide à l'*Adoration des rois* de Gérard Seghers, médiocre tableau de cet ami de Rubens, et à une assez belle *Tête d'évêque* mitré, que le livret donne à Snayers et sur laquelle je ne saurais mettre de nom. Quant au Van Dyck : *Miracle de saint Antoine de Padoue*, malgré l'assertion du livret et de l'inventaire de Paris, j'ai bien peur que ce soit une imitation d'école dont il est prudent de laisser la paternité dans le vague.

A la hauteur où ils sont placés, il est impossible de juger de l'authenticité des cinq tableaux de Philippe de Champaigne. Sont-ce des originaux, sont-ce des copies, sont-ce des Jean-Baptiste? Ce sont de ces œuvres faciles, expédiées, comme Champaigne en

a fait beaucoup pour les maîtres-autels des églises de Paris. L'*Annonciation*, le *Christ en croix* et le *Christ descendu de la croix* ont été envoyés en 1803. La *Vierge intercédant pour les âmes du purgatoire*, pourrait être celle indiquée par Guillet de Saint-Georges dans le passage suivant : « Dans l'église des jésuites de la rue Saint-Antoine, pour le grand autel, *Jésus-Christ qui délivre les âmes du purgatoire*; mais le tableau n'y est pas fixe et ne se met que par intervalles, » si toutefois c'est un original. J'émets le même doute pour le tableau : *Cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit par Louis XIII.*

Voici, comme renseignement, ce qu'on lit encore dans la vie de Philippe de Champaigne, par le même Guillet de Saint-Georges : « En 1633, le roi Louis XIII ayant tenu à Fontainebleau le chapitre de l'Ordre des Chevaliers du Saint-Esprit, M. Champagne, par l'ordre de Sa Majesté, en fit un tableau qui est aux Augustins à Paris, dans la chapelle à côté du chœur, et y représenta le roi qui donne le cordon de l'ordre à M. le duc de Longueville. » Enfin, je verrais plutôt un Martin qu'un Van der Meulen dans le *Siége de Cambrai.*

ÉCOLE FRANÇAISE. — Toulouse ne possède rien dans cette école qui puisse rivaliser avec le Pérugin et le Rubens. Ce sont des noms plutôt que des œuvres que nous allons citer. Voici cependant, dès l'abord, les deux seules compositions qui puissent nous arrêter : l'*Invention de la croix* et le *Serpent d'airain*, de Simon Vouet, deux tableaux considérables de cet artiste qui a été le prototype de tous les peintres du dix-septième siècle. Ils n'ont pas moins de vingt-deux pieds de long sur neuf de hauteur. Ce sont des frises décoratives dans le genre des tapisseries plutôt que des tableaux proprement dits. Et pourtant, malgré la difficulté de cette disposition, Vouet a su leur donner un centre et une unité, les remplir de figures heureuses, d'un dessin correct, et les colorer de cette teinte claire qui le fait reconnaître parmi tous ses contemporains. Dans le *Serpent d'airain*, au beau milieu du ciel, se trouvent des armoiries qui paraissent appartenir à la même époque que le tableau, et donneraient sans doute le nom du donateur. La hauteur ne m'a pas permis de les distinguer. Florent le Comte, en 1700, indiquait ainsi ces deux tableaux dans son *Cabinet des singularités* : « Toulouse se vante d'avoir de luy deux tableaux dans la chapelle

des Pénitents noirs : l'un représente le Serpent d'airain, l'autre l'Invention de la sainte croix. »

Le *Saint Pierre délivré de prison*, du frère de Simon Vouet, Aubin Vouet, est un mai de Notre-Dame. Il orna le chœur de cette métropole jusqu'en 1792. Florent le Comte nous fournit également l'indication suivante : « Le 12e tableau présenté par MM. Garnier et Pierre Auget, en 1640, a été peint par M. Vouet le jeune, et représente saint Pierre délivré de la prison où il avait été mis par Agrippa. »

Bien que le *Martyre de saint André* date la jeunesse de Sébastien Bourdon, et que l'on y sente l'inexpérience d'un talent qui débute, ce n'est cependant pas une œuvre dépourvue de mérite. On y reconnaît la recherche des maîtres italiens que Bourdon venait de copier pendant deux ans. Ce tableau fut fait pour le maître-autel de l'église Saint-André de Chartres. Les chanoines firent couvrir par une main étrangère le sein de la femme du premier plan et la partie inférieure de l'enfant qui regarde le supplice.

C'est une composition aussi considérable que vide que la *Présentation de la Vierge au temple* de Charles de la Fosse, cet élève de Lebrun qui avait pris à son maître tout ce qui peut s'enseigner sans posséder ce qui ne s'apprend pas. Le livret ignore d'où provient ce tableau. Les *Mémoires inédits de l'académie de peinture* nous permettent de le renseigner à cet égard. Il fut fait pour la chapelle de la Vierge des Carmes de Toulouse. Il est signé *C. de la Fosse*, 1682.

Je n'ai plus le *Portrait du Régent* assez présent pour émettre une opinion ; mais je puis affirmer que le *Portrait de Jean Racine* n'a rien de commun avec la figure parfaitement connue de l'auteur d'*Athalie* et je doute fort, en outre, que ce soit un Rigaud. Ce n'est pas du reste un mauvais portrait. La figure a du relief, les plans se modèlent et se découpent fermement ; en un mot, il vit.

Je croirais volontiers que le joli et important tableau d'Oudry, la *Prise du cerf*, est celui désigné par Louis Gougenot dans sa notice sur Oudry : « Un tableau de douze pieds de large sur huit de haut, représentant une fin de chasse du cerf pris dans l'eau. On y voit, sur le bord d'un étang, le roi à cheval, accompagné de M. le comte de Toulouse, de M. le prince Charles, de M. le Premier, de M. Nestier, de M. de Fourcy, de

M. Delamotte, de M. Dampierre, etc., etc. Le peintre a dessiné cette chasse d'après nature ; le roi à bien voulu se prêter à ce qu'il fît son portrait ; tous les seigneurs qui y sont représentés sont peints d'après nature. Enfin on a exigé dans ce tableau une si grande exactitude du côté de la ressemblance, que tous les chiens et les chevaux sont autant de portraits. Le paysage est la vue du petit château de Saint-Germain-en-Laye. Ce tableau appartient au roy et a été peint en 1729 et en 1730. Il n'a été exposé au salon du Louvre qu'en 1750. » Il est signé *J.-B. Oudry*, 1730, et peint avec un entrain, une science de l'effet, au point de vue décoratif, qui n'est égalée par aucun de nos artistes contemporains. On ne se préoccupe plus assez, de notre temps, du milieu sur lequel doit se détacher un tableau, de la position qu'il doit occuper, de l'effet qu'il est appelé à produire suivant tel ou tel plan. En disparaissant, les grands hôtels, les châteaux princiers, les opulentes habitations ont emporté la peinture décorative. Quelques protestations solitaires dues au caprice d'un riche particulier ou à l'imagination d'un artiste, n'infirment en rien ce que j'avance. Nous avons beaucoup de peintres très-supérieurs à Oudry, aucun ne serait capable de faire comme lui un tableau décoratif. Or Oudry en a composé plus de deux cents et ne s'est jamais répété.

Malgré la signature et la date de la *Fondation d'une ville par les Tectosages*, je suis de l'avis du livret, et je ne puis voir là un original de Jouvenet. Je n'y reconnais pas ce brio, cette facilité pleine de talent qui le caractérisent et que Lemoyne et lui ont poussés jusqu'à la limite du génie.

Les trois tableaux de Lacroix : *une Tempête*, *une Marine*, *Vue des environs de Naples*, celui du chevalier Volaire : *Eruption du Vésuve*, sont plus curieux, en ce qu'ils aident à constater l'existence d'une nombreuse école d'imitateurs de Joseph Vernet dans la seconde moitié du siècle dernier, que réellement importants. L'effet général rappelle Vernet au premier coup d'œil, mais un examen attentif de leur touche détruit bien vite cette impression. Le dernier représentant de cette école doit être un Toulousain, nommé Gazard, mort en 1823, et dont le musée possède un tableau : *une Tempête*, signé et daté de l'an VII.

A l'époque où je visitai le musée, de grands travaux de rentoilage et de restauration étaient en cours d'exécution et avaient

nécessité l'enlèvement de plusieurs tableaux. Dans ce nombre j'ai regretté de voir comprises les deux toiles du chevalier de Favray, envoyées en 1803 et représentant les *Femmes turques*, au dire du livret, et plus probablement des Maltaises comme dans le tableau du musée du Louvre.

Le *Guillaume Tell* de Vincent, porte avec lui le cachet de l'époque à laquelle il fut composé. Exposé en 1795, le sujet alors était tout et l'exécution fort peu de chose. En 1795, il put produire beaucoup d'effet, maintenant il paraît faible. On peut en dire autant de la *Bataille de Quiberon* de Hennequin, exposée au salon de 1866, et surtout de la *Mort de Louis XII*, de Blondel. Ce dernier tableau est un Revoil dans des proportions colossales.

Par Gros nous arrivons aux artistes contemporains, dont Toulouse peut montrer d'assez beaux échantillons. Gros était d'origine toulousaine par son père, peintre médiocre. Il se montra toujours fier de cette origine, et c'est pour accomplir un vœu de son mari que sa veuve a donné les toiles exposées au musée. Il est fâcheux qu'un goût plus sévère n'ait pas présidé au choix des legs. Passons sans nous y arrêter, devant *Vénus et l'Amour*, devant le *Portrait de Mme Gros*, devant le fameux tableau d'*Hercule et Diomède*, de tragique mémoire[1], en nous rappelant que l'artiste, trente ans plus tôt, signait la *Peste de Jaffa* et la *Bataille d'Eylau*, et ne signalons que le propre *Portrait de l'auteur*, comme pouvant donner une idée de la fougue et de la puissance de ce talent dans ces bons jours. Dans le fond d'une armoire on a exposé, d'après le désir exprimé de Mme Gros dans son testament, la palette de *Jaffa* et d'*Aboukir*, celle de la coupole du Panthéon, ainsi que la couronne et la palme déposées sur le tableau de la *Peste de Jaffa*, en 1804. La ville a en outre fait ciseler par Mlle de Fauveau, en 1847, un mausolée en mémoire de M. et Mme Gros. Il est encastré dans la muraille du cloître, près de la porte du musée.

Quant aux œuvres contemporaines proprement dites, leur no-

1 Ce tableau figurait à l'exposition de 1835. La décadence y était si évidente qu'il devint impossible au malheureux artiste de se faire illusion. Le chagrin s'empara de lui, les douleurs physiques s'en mêlèrent, sa tête se troubla, et le 26 juin on le trouva noyé dans un étang près de Meudon.

toriété nous dispensera de nous y arrêter longtemps. Voici les titres des principales, avec la date de leur année d'exposition :

Procession de la Gargouille, par M. Clément Boulanger, 1837. C'est une répétition, une réplique, retouchée sans doute par Boulanger lui-même. L'original était placé au musée du Luxembourg; il est revenu maintenant au Louvre.

Muley-abd-el-Rahman, *empereur du Maroc*, par M. Eugène Delacroix, 1845. On se rappelle le succès qui accueillit ce chef-d'œuvre de couleur. Il n'a pas changé, il a plutôt gagné en harmonie. A quatorze ans de distance c'est toujours le même éclat.

Le *Port de Boulogne*, par M. Isabey, 1843. Charmant tableau, bien étudié, bien exécuté, et très-supérieur à tout ce que l'auteur fait maintenant ; au moins égal au *Port de Dieppe*, placé à Nancy.

L'*Amour de l'or*, par M. Thomas Couture, 1844. N'a pas changé. Couleur vulgaire, mais exécution singulièrement adroite et amusante.

Enfance de Grétry, par M. Faustin Bessin, 1853.

Buffle attaqué par un tigre, par M. Verlat, 1853.

Abdication de Foscari, par M. Duveau, 1850.

Femmes ossaloises à la fontaine, par M. Hédouin, 1850.

Les *Tectosages*, par M. Garipuy, 1857.

Dalila, par M. Bida, 1857. Magnifique dessin, un des plus remarquables de l'auteur.

Quelques œuvres ordinaires de MM. Gérôme, Bonvin, Diaz et Glaise.

Un travail sur le musée de Toulouse ne serait pas complet s'il n'appelait l'attention sur les œuvres des artistes toulousains [1]. Je ne dis pas l'école, car quoique la ville des capitouls ait vu naître un nombre très-respectable d'hommes qui tous se sont fait un nom dans les arts, soit par leur originalité propre, soit par leur notoriété, il n'existe cependant pas entre eux, entre leur genre de talent, ce lien serré, ce caractère général, cet accent commun qui font reconnaître les enfants d'une même famille. On ne peut donc pas dire qu'il existe une école toulousaine, dans le sens artistique

[1] Ce travail a déjà été fait et très-bien fait dans l'étude spéciale consacrée par M. Paul Mantz aux artistes toulousains. (Voir l'*Artiste* de 1849.)

du mot. Leur grand architecte, et, à tout prendre, leur plus grand artiste, Bachelier le père, est un élève et un copiste de Michel-Ange. Ce qui constitue son caractère le plus original, c'est de voir de quelle façon l'esprit français avait modifié chez lui la sévère et puissante empreinte du Buonarotti. Je ne vois pas qu'il ait fait souche ; et les artistes que je vais passer en revue n'ont gardé que bien peu de traces des inspirations de Bachelier.

Que dire de Chalette (.... — 1645) et de son tableau des *Huit capitouls à genoux devant le Christ*, d'une exécution quelque peu élémentaire? Chalette n'aurait-il pas été un entrepreneur de peintures qui se chargea à forfait du tableau annuel du capitoulat? Je crains bien que les échevins d'alors, comme les conseillers municipaux d'aujourd'hui, aient été plutôt administrateurs qu'hommes de goût.

Avec le *Christ porté au tombeau*, de Tournier (1604 — ....), nous revenons à l'art. Tournier et Michel allaient évidemment demander des inspirations aux violences du Caravage. Dans le tableau de ce dernier artiste, les *Noces de Cana*, d'une touche lourde, d'un ton vert-noir peu agréable, il y a cependant au milieu des figures des convives une jolie tête de femme modelée spirituellement, bien éclairée et bien vivante, et qui anime un peu toute cette ombre.

Toutes ces ténèbres ne sont pas agréables, et un goût tant délicat peut s'en montrer médiocrement satisfait. Cependant je les préfère aux fadeurs et à la fécondité des trois Rivalz. Chez Tournier et chez Michel, on reconnaît une recherche de force, un effort généreux, tandis que dans la *Clémence Isaure*, de Jean-Pierre Rivalz le grand-père; dans la *Fondation de la ville d'Ancyre*, d'Antoine Rivalz le fils; dans la *Nativité*, de Jean-Pierre Rivalz le petit-fils, on ne retrouve que ces facilités expéditives qui sont à la peinture ce que l'improvisation est à la poésie. Comme Chalette dans le genre noir, les Rivalz étaient des entrepreneurs de peinture dans le genre clair. La seule œuvre de cette famille où l'on retrouve quelque originalité est un portrait d'*Homme pilant dans un mortier*, d'Antoine Rivalz. Je donnerais beaucoup de Tectosages, et avec les Rivalz ce serait vite fait, pour ce servant de pharmacie préparant un onguent, et qui, tout grossier qu'il soit, offre du moins un mérite : il vit.

C'est à tort que l'on compte Subleyras parmi les artistes toulou-

sains. Né à Uzès en 1699, venu à Toulouse en 1715, il y étudia jusqu'en 1724, époque à laquelle il partit pour Paris, où deux ans après, en 1726, il remportait le prix de peinture. Or la notoriété de Subleyras ne compte qu'à partir de son départ pour Rome, en 1728. Il étudia, il est vrai, dans l'atelier d'Antoine Rivalz ; mais il ne semble pas que sa manière et sa touche se ressentent en rien des premières leçons qu'il reçut. Les tableaux du musée de Toulouse, enregistrés à son nom, et qui figuraient jadis dans les deux églises des Pénitents-Blancs et des Pénitents-Gris : l'*Annonciation*, la *Circoncision*, *Saint Pierre guérissant les malades*, *Joseph expliquant les songes*, le *Songe de saint Joseph*, pourraient infirmer mon assertion. Ils ressemblent à s'y méprendre à des Rivalz. Mais il ne faut pas oublier qu'ils furent peints lorsque Subleyras était encore élève de Rivalz, et probablement esquissés dans l'atelier même du maître et empreints de tous ses défauts. La personnalité de Subleyras commence précisément au delà de ces tableaux,

Un véritable artiste, c'est Jean Despax (1709-1773) qui, après avoir été l'élève de Rivalz, devint son gendre. J'en suis fâché pour le beau-père, mais Despax était plus habile que lui. Ce n'est pas dans *David jouant de la lyre*, ni dans une *Sybille*, qu'on peut le reconnaître, mais bien dans *Jésus chez Simon le Pharisien*, grande toile de vingt-quatre pieds de long, datée de 1754, et qui figurait jadis dans le réfectoire des Bénédictins de la Daurade. D'une gamme claire (un élève d'Antoine Rivalz ne pouvait faire sombre) et d'une brosse légère et exercée, elle est surtout très-bien composée et n'offre pas de ces vides qui font le sujet principal dans les tableaux de Rivalz. La disposition des groupes rappelle celle du tableau de Subleyras sur le même sujet, placé maintenant au Louvre. Celui de Subleyras est daté de 1739 : il est donc possible qu'à quinze ans de distance Despax ait pu s'inspirer de l'œuvre de l'ancien élève de son beau-père.

Enfin, il faut encore compter, parmi les peintres toulousains, François De Troy, la souche de toute la dynastie des De Troy, né à Toulouse et fils d'un peintre aujourd'hui totalement ignoré, Nicolas De Troy. Les trois tableaux de François De Troy : *Madeleine dans le désert*, l'*Ange gardien*, le *Songe de saint Joseph*, facilement peints, n'offrent ni effet ni caractère. Ils sont cepen-

dant curieux, d'autant plus que le Louvre ne possède aucun échantillon de cet artiste.

Nous terminerons cette rapide nomenclature en citant les deux paysagistes Valenciennes et Joseph Roques, dont le musée expose des œuvres. Ce dernier peintre, mort en 1847, est le maître de M. Ingres.

Janvier 1860.

Bibliographie. *Notice des tableaux exposés dans le musée de Toulouse*, par J.-T. Suau. — Toulouse, A. Chauvin, 1850.

Description du musée des antiques de Toulouse, par M. Alex. du Mège. — Toulouse, J.-M. Douladoure, 1855.

Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse, par George. — Toulouse, I. Viguier, 1864.

Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et objets d'art. — Toulouse, I. Viguier, 1865.

MUSÉE DE TOURS [1]

Avant d'avoir reçu des tableaux du musée central de Paris, Tours possédait les éléments d'une collection publique. C'était les œuvres d'art réunies après la sécularisation des biens du clergé, ou enlevées à la dévastation des châteaux et des églises par les délégués de l'administration. Les délégués furent, à Tours, M. Rougeot et son gendre M. Raverot. Les abbayes de Marmoutiers et de Beaumont-lez-Tours, la chartreuse du Liget, les châteaux de Richelieu, de Chanteloup et d'Amboise en avaient fourni la plus grande partie. Pour citer les plus importantes de ces œuvres, c'est le musée qui recueillit, de 1792 à 1800, les deux Lorenzo Costa, le Mantegna, le Pérugin venant du château de Richelieu et placés maintenant au Louvre sous les numéros 175, 176, 251, 445. Ces épaves firent de nombreuses stations avant de venir former le musée actuel, où elles furent déposées en 1824. Il faut espérer que ce ne sera pas la dernière. Mal disposé pour une exposition de tableaux, le bâtiment est insuffisant pour le nombre qui s'augmente chaque jour. La ville se transforme et s'embellit sous l'impulsion d'une administration vigilante. Elle crée des quartiers nouveaux, perce des rues, établit des squares, construit des fontaines, déblaye ses marchés, élève des palais. Ne pourrait-elle pas songer à établir dans un local convenable son musée et sa bibliothèque, qui en ont le plus urgent besoin ? Sans être taxé d'ambition, on peut désirer pour Tours ce que des villes comme Aix, Valenciennes ou Angers ont fait pour leur collection.

La ville ne figure pas au décret du 14 fructidor an VII. Comme Valenciennes, Orléans, Angers, Aix, Avignon, Montpellier, son musée est une création uniquement communale, mais une fondation qui trouva faveur et protection auprès du musée de Paris. Les

[1] Voir note V.

archives du Louvre en ont gardé souvenir. Le 5 ventôse an XI et le 2 mars 1806, l'inventaire des objets envoyés en province enregistre les reçus de deux sommes de 800 fr. et de 1,300 fr. versées par le département d'Indre-et-Loire pour frais de restauration, de rentoilage et de transport de plusieurs tableaux ; ces tableaux sont au nombre de trente-cinq. Ils furent adressés en deux envois, le premier de vingt-quatre, le second de onze toiles. Depuis lors les dons des particuliers et du gouvernement, quelques acquisitions de la ville, ont successivement augmenté les envois du consulat. La dernière édition du livret contient 440 numéros (324 tableaux, 116 sculptures). Cette édition, épuisée en 1863, était devenue très-insuffisante. Espérons que la nouvelle sera mise au courant des découvertes de la science et des exigences de la critique. Entre autres améliorations, il sera indispensable que le nouveau livret indique, autant que possible, les provenances des tableaux.

ÉCOLES ITALIENNES. — Le musée peut montrer avec orgueil deux belles œuvres de Mantegna. Ce sont les deux volets du tableau du Louvre n° 349. En voici la description, tirée de la *Notice des tableaux envoyés d'Italie*, où ils portent les numéros 28 et 30. « *La prière au jardin des Oliviers.* A droite, sur le second plan, Jésus-Christ agenouillé prie avec ferveur l'ange qui lui apporte le calice d'amertume de le détourner de ses lèvres. Sur le devant on voit Pierre, Jacques et Jean qu'il avait amenés avec lui, endormis d'un profond sommeil ; et dans le lointain le traître Judas guidant la cohorte qui vient arrêter Jésus-Christ. La ville et le temple de Jérusalem occupent la partie du fond. *La Résurrection.* Le Christ entouré d'une couronne de chérubins, sort du tombeau, tenant à la main l'étendard de la résurrection : à ce spectacle inattendu, les soldats qui le gardent tombent ou fuient épouvantés, abandonnant leurs armes. La ville de Jérusalem se voit dans le lointain. »

Vasari cite en passant ces deux tableaux qui, avec ceux du Louvre, formaient la prédelle du retable placé sur le maître-autel de l'église San-Zénon à Vérone. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari font comprendre la disposition de ce retable. Il se divisait en deux parties dans sa longueur : le tableau principal et la prédelle. Nous connaissons celle-ci ; quant au tableau principal il était divisé dans sa hauteur en trois compartiments cor-

respondants aux trois compartiments de la prédelle. Dans celui du milieu : la Vierge tenant l'enfant Jésus entouré d'anges qui chantent et jouent de divers instruments. Le compartiment de droite offrait quatre saints debout : saint Jean, saint Louis évêque, saint Laurent, saint Benoît; le compartiment de gauche : saint Pierre, saint Paul, saint Jean l'évangéliste et saint Zénon. La menuiserie du cadre est combinée de façon à être commune à tous les compartiments. Elle présente une suite de niches dans lesquelles sont peints en grisaille, imitant les bas-reliefs, des enfants dans le goût de Donatello.

Le tableau complet fut transporté à Paris en 1798, exposé en 1799 et partagé en 1806. A ce moment le *Christ aux Oliviers* et la *Résurrection* allèrent à Tours; le reste demeura à Paris. Puis, en 1815, lors des revendications des alliés, la partie supérieure retourna à San-Zénon à sa place primitive, où elle est encore; et le centre de la prédelle resta à Paris. C'est la belle *Crucifixion* du Louvre. Avant d'être transportée en France, toute la prédelle avait été gravée au trait d'une façon peu exacte par Giacinto Maini.

Peints sur bois, à la détrempe, ces deux panneaux sont admirablement conservés. Vers 1855, ils ont été dévernis et revernis sans avoir subi de restauration. Par le caractère énergique des têtes, par le style élevé et original des personnages, par l'âpre fermeté du dessin, ils égalent en beauté le tableau du Louvre. C'est donc avec tristesse qu'en 1863, lors de ma dernière visite, je les ai trouvés suspendus dans un coin, non pas à hauteur d'appui, mais en seconde et troisième ligne, à une élévation où, pour de la peinture aussi précieuse, il est impossible à l'œil d'atteindre.

Le livret considère une *Petite tête de femme, représentant la Joconde*, comme pouvant être attribuée à Léonard de Vinci. Rien ne confirme cette attribution, et je ne suis pas le premier à faire cette observation. En 1857, M. Paul Mantz faisait déjà remarquer « que rien ne rappelle l'exécution du grand peintre milanais. » Tout en n'en profitant pas, le livret cite le passage qui contient l'observation. Je me range donc à l'avis de M. Mantz, et je ne puis voir une œuvre de Léonard dans ce portrait. Mais je ne vais pas plus loin, et j'ai bien de la peine à y retrouver une œuvre de l'école des Clouet. Je ne puis non plus considérer cette tête de femme comme un des plus « précieux morceaux du musée de Tours. » A mon sens, c'est une œuvre médiocre, ne rappelant en aucune

façon la manière de Léonard, ne se rattachant que par de bien faibles liens à l'école des Clouet, et dont l'auteur ne vaut guère la peine d'être recherché.

Le *Saint Sébastien pansé par les saintes femmes*, que le livret donne à Caravage, n'est, sur l'inventaire du Louvre, qu'*attribué à son école*. Ce n'est pas la même chose. C'est un tableau rempli d'oppositions, mais dont la couleur polie et froide comme de l'ivoire s'éloigne singulièrement de l'âpreté de Caravage. Il rappelle plutôt ses élèves Manfredi et Leonello Spada.

Des quatre toiles attribuées au Guerchin, la meilleure représente *Céphale et Procris*. Elle ne figure pas sur l'inventaire du Louvre et je regrette que le livret ne dise mot de sa provenance.

Le livret s'accorde avec l'inventaire pour attribuer au Guide une agréable composition ovale : le *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie*, dont l'attribution m'a paru juste. Elle est indiquée comme figurant, avant 1789, dans l'ancienne collection du roi. Si cette indication est exacte, le *Mariage* y sera venu après 1755, car il n'est pas inscrit au catalogue Lépicié, publié cette année.

Le musée n'est pas plus heureux en Tintoret qu'en Léonard. Je crois qu'en plaçant la *Judith entrant dans la tente d'Holopherne*, sous le titre de copie de l'école vénitienne, on fera pour ce tableau tout ce dont il est digne. En l'examinant attentivement, on pense à une imitation par Luca Giordano. Je ne donne pas cette réminiscence pour une opinion.

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE. — Je classe sous cette dénomination un charmant petit portrait de l'école allemande, dans la manière de Holbein. Il représente un homme à mi-corps, vu de face, la tête légèrement tournée vers la gauche. Il a les mains croisées et porte une toque noire et un justaucorps noir à manches roses. Fond vert pâle. Peinture très-bien conservée et parfaitement intacte. Si elle n'est pas de Holbein, elle est bien près et digne de lui. Le livret ne dit pas un mot de sa provenance. Elle eût peut-être aidé à en découvrir l'auteur.

Des deux toiles attribuées à Rubens, une seule l'*Ex-Voto*, est authentique. Elle occupe, au fond du musée la place d'honneur. Le tableau est étroit et en hauteur (1,24 de hauteur, sur 0,84 de large). A droite, la Vierge, couverte d'une robe rouge, tient dans ses bras l'enfant Jésus secouant une auréole de cheveux blonds,

où joue la lumière. A gauche, le donateur agenouillé, et au second plan sa femme, le cou dans une fraise, le corps sanglé dans un fourreau noir, les mains jointes et allongées, contemplent d'un œil tranquille l'apparition qui se dresse devant eux. Quatre figures seulement forment tout le tableau. Comme exécution, il est de la meilleure qualité du maître, de cette brosse légère et transparente qui a peint la *Guirlande d'amour* du Louvre. On a longtemps cru que les deux personnages étaient Christophe Plantin, le fameux typographe d'Anvers, né à Saint-Avertin, près Tours, et sa femme. L'inventaire du Louvre les désignait ainsi, et le livret répétait l'inventaire. C'est une erreur : le panneau formant le volet gauche d'un triptyque, était placé dans la chapelle des Moretus, à Notre-Dame d'Anvers (la seconde à droite en entrant), au-dessus de la tombe de Jean-Baptiste Moretus, mort en 1610, après avoir épousé Martine Plantin, fille de Christophe. Il a dû être exécuté vers 1611, alors que Rubens, âgé de trente-quatre ans, était dans tout l'épanouissement de son talent. Il est indiqué dans le *Guide d'Anvers* de 1757, page 14 ; et dans Descamps, *Voyage en Flandre* (1769), page 147. Transporté à Paris en 1798, c'est à ce moment qu'on aura confondu Plantin et sa femme, avec leur fille et son mari. M. van Hasselt, dans l'*Histoire de Rubens*, décrit ainsi toute la composition : « Le tableau représente la *Résurrection de* « *Jésus-Christ.* Il est garni de deux volets, dont l'un porte saint « Jean-Baptiste et saint Martin, patrons des deux époux ; et l'autre « le portrait de Moretus et de sa femme. Au-dessus, dans un car- « touche, on voit le portrait de Moretus. » Après avoir figuré, à Paris, pendant dix-sept ans, le tout, sauf le panneau de Tours, fut rendu en 1815 et remis à sa place primitive, où le cicérone de Notre-Dame d'Anvers ne manque pas de le désigner aux curieux.

La Victoire couronnant Mars sur des attributs militaires, est peut-être le sujet que Rubens a le plus fréquemment répété. Les musées de Dresde, de Munich, du Belvédère à Vienne, la galerie de Bellevue à Cassel, en possèdent des répétitions authentiques et dont aucune ne se ressemble. *La Victoire* de Tours est indiquée par l'inventaire du Louvre comme venant de Versailles. J'hésite beaucoup à voir un original de Rubens dans ce tableau d'une touche dure, d'un ton violent extrêmement désagréable. Comme composition il diffère de ceux que je viens de citer. Le sujet n'a été qu'un prétexte à réunir des armes, des armures, des engins

de guerre de toute espèce, exécutés d'une main très-exercée, mais où certainement Rubens n'est pour rien. Si quelque chose rappelle sa manière, ce n'est que la tête de Mars. En résumé, je vois dans cette toile un tableau de l'école de Rubens, mais non un original du maître.

Le Bon Pasteur, est une œuvre ordinaire, mais authentique, de Philippe de Champagne. D'après l'inventaire du Louvre, elle figurait avant 1792 dans l'église Notre-Dame de Paris. Guillet de Saint-Georges n'en parle pas dans sa monographie de Philippe de Champagne.

École française. — Le *Jugement dernier*, est une curieuse énigme qui a exercé la sagacité de tous ceux qu'intéressent les origines de l'art français. C'est une peinture de 3 mètres de haut, sur 4,35 de large, ayant fait partie d'une plus grande composition. Les personnages sont de grandeur naturelle, traités dans un ton monochrome et dans le style maniéré de notre école de Fontainebleau. C'est cette réminiscence pseudo-italienne qui l'a fait jadis attribuer sans motif à Michel-Ange, et le fait regarder aujourd'hui, avec plus de raison, comme l'œuvre d'un de ces artistes qui perpétuèrent, en les affaiblissant, les enseignements de l'école de Fontaïnebleau jusqu'aux premières années du dix-septième siècle, de Freminet. M. Paul Mantz a émis une troisième opinion. Il pense que ce pourrait bien être une production de l'école hybride de Franck Floris et de Michel Coxcie; et il cite comme point de comparaison les *Jugement dernier* des musées de Gand, de Bruxelles. Ces deux attributions : — celle à Freminet et celle à l'école flamande, — loin de s'exclure, pourraient bien se confondre en une seule. Vers 1590, l'école italo-flamande de Michel Coxcie et l'école italo-française de François Bunel et d'Ambroise Dubois offrent bien des points de contact et bien des ressemblances; la parenté et les alliances s'en mêlant, elles arrivent même à se confondre d'une inextricable manière. Beaucoup d'artistes flamands, préoccupés de l'Italie, se mettaient en route, traversaient la France, s'arrêtaient à Fontainebleau et s'y établissaient, convaincus que la vue des ouvrages du Primatice et du Rosso tenait lieu du voyage d'Italie. L'abbé Guilbert, dans sa *Description de Fontainebleau*, a conservé le nom de Jean d'Hoey, né à Leyde, et beau-frère d'Ambroise Dubois, né à Anvers. Ce

Jean d'Hoey, mourut à Fontainebleau, en 1615, à soixante-dix ans, avec le titre de garde des tableaux du roi. Il avait laissé de nombreuses peintures dans le palais, à côté de celles de Dubois. Le *Jugement dernier* de Tours serait-il de lui ? Je n'en sais rien. Mais si cela était, la sagacité de M. Mantz, l'aurait bien servi. Quoi qu'il en soit, le champ des suppositions est ouvert. L'attribution de ce tableau soulève donc des questions multiples et qui ne manquent pas d'intérêt historique.

J'ai voulu rechercher dans d'anciens guides quelques indications qui puissent en faire découvrir l'origine et mettre sur la trace de son auteur. Je n'ai rien trouvé. La plus ancienne mention est celle de Crignon d'Auzouer, dans son *Voyage de Genève et de la Touraine*. Le tableau était placé à cette époque dans la chapelle du Plessis-lez-Tours. « On nous fit voir, dit-il en 1779, un « tableau représentant le *Jugement dernier* que l'on nous dit être « de Michel-Ange. Le morceau est bien gâté. On regretterait beau« coup moins cette perte si, comme plusieurs peintres célèbres le « prétendent, ce tableau n'était point d'un aussi grand maître. « Les connaisseurs, au reste, varient entre eux sur ce point. »

Le *Portrait de l'auteur peint par lui-même*, copie du portrait de Vouet, de la galerie des offices, à Florence, est attribué à Simon Vouet. Il est signé *Vouette*. C'est lourd et noir, et cela paraît une répétition italienne, vers 1680. Les portraits de *Michel-Ange*, du *Corrége*, du *Caravage*, sont de la même main et ont dû concourir à la même décoration. D'où proviennent-ils ? le livret ne le dit pas.

Un *Portrait de Claude Lorrain*, attribué à Claude Lorrain lui-même, n'est certainement pas de notre grand paysagiste, et provient encore de la même suite. Publié par M. Chennevière, dans ses *Portraits inédits d'artistes français*, il ne ressemble pas à celui donné par M. Sandrard. Il se pourrait que ce *C. Lorrain* (le portrait est signé ainsi), fut, non pas Claude Gelée, mais un autre artiste lorrain : Charles Mellin, connu en Italie à la fin du dix-septième siècle sous le nom de *Carlo Lorenze*. Je crains que M. Chennevière n'ait dit vrai. Par conséquent le portrait ne serait ni de *Claude Lorrain*, ni Claude Lorrain. Cela arrive quelquefois.

Mais le musée possède une large compensation. Il peut montrer, avec un légitime orgueil, trois œuvres authentiques du plus grand de nos artistes français, d'Eustache Lesueur : *Saint Sébas-*

tien, *Saint Louis pansant les malades*, et la *Messe de saint Martin*. *Saint Sébastien* et *Saint Louis*, indiqués par Florent le Comte, cités par Dargenville, proviennent de l'abbaye de Marmoutiers, où ils étaient placés avec quatre autres Lesueur dans un salon, près du réfectoire. Ce ne sont pas des Lesueur de premier ordre : il en existe de supérieurs; mais ils sont du beau temps et de la belle manière de l'artiste, de 1648, l'année même où il terminait la *Vie de saint Bruno*, pour le cloître des Chartreux.

La *Messe de saint Martin* faisait partie de la même décoration avec l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît*, maintenant au Louvre. C'est également au Louvre où figure une répétition de la *Messe* d'une dimension à peu près semblable (haut. 1,12, larg. 0.84. Celle de Tours mesure 1,20 de hauteur sur une largeur de 0,76). Celle-ci avait été commandée à Lesueur par les moines de Saint-Martin, et je la crois le premier tableau. Ceux donc, qui n'ont pas fait le voyage de Tours ont pu se rendre compte à Paris de l'élévation du style du saint officiant, de la noblesse, de l'élégance de ligne de la femme agenouillée à gauche. La *Messe de saint Martin*, est, à mon avis, un des meilleurs Lesueur du Louvre, et celui de Tours ne lui cède en rien. Malheureusement il a été mal restauré ou plutôt mal reverni. Le vernis a coulé et a laissé sur le panneau d'épouvantables zébrures. Il est cependant facile de faire disparaître ces cicatrices et l'administration du musée a tort d'exposer un pareil chef-d'œuvre dans un pareil état. La Pinacothèque de Munich possède l'esquisse terminée de ces deux tableaux. Enfin a-t-on fait des recherches dans les archives de Marmoutiers, déposées à la bibliothèque de Tours, et n'y a-t-on rien trouvé concernant ces tableaux.

Après Lesueur voici Poussin, dont ses trois tableaux : le *Triomphe de Bacchus*, *Fête à Silène*, *Fête au dieu Pan*, vont nous retenir au moins aussi longtemps. Ils viennent du château de Richelieu. Dans le guide intitulé le *Chasteau de Richelieu*, par Vignier, publié à Saumur, en 1676, nous les trouvons indiqués tous les trois comme ornant le cabinet du roi avec le Lorenzo Costa, les deux Mantegna et le Pérugin placés aujourd'hui au Louvre; les dates ne s'opposent pas à cette attribution. Au faîte de sa puissance, le cardinal de Richelieu songea à réédifier somptueusement le petit castel de ses aïeux. Les plans en furent confiés à Lemercier et l'on commença les travaux en 1637. A cette époque le Poussin

était en Italie. Mais en 1641, c'est-à-dire au moment où le château était terminé et où l'on songeait à le meubler, il était en France, jouissant d'une faveur méritée, et ayant des commandes du cardinal. Quelles étaient ces commandes? Les tableaux du château de Richelieu en faisaient-ils partie? Ici la question se complique de ce fait : que l'on possède la correspondance du Poussin pendant toute la durée de son séjour en France, de novembre 1640 à septembre 1642, que, dans cette correspondance, il indique d'une façon très-précise les commandes qui lui arrivaient de tous côtés, et que nulle part il ne cite les tableaux de Richelieu.

Leur examen n'est pas fait pour nous aider à sortir d'embarras. La composition, la façon dont les personnages sont groupés, rappellent le Poussin; mais la similitude ne va pas plus loin. Le dessin sans style et sans accent, la couleur noire et opaque, la touche dure et lourde ne permettent pas de les lui attribuer. Leur caractère les rapproche de l'école bolonaise et de l'école napolitaine vers 1650, mais nullement de la manière du Poussin alors dans toute la maturité de son talent, et dont, d'ailleurs, nous connaissons de cette époque des œuvres qui n'ont aucun rapport avec les tableaux de Tours.

Comment concilier ces contradictions? Les tableaux de Tours ne sont pas du Poussin, cela ne peut être mis en doute. D'un autre côté, il est bien difficile d'admettre que pour le cardinal deRichelieu, pour le cabinet du roi, c'est-à-dire pour la pièce la plus importante du château, Poussin ait eu assez peu d'intérêt de sa gloire pour envoyer des œuvres exécutées par d'autres mains que les siennes; il est bien difficile d'admettre qu'en 1676, lorsque Vignier faisait sa description, c'est-à-dire onze ans seulement après la mort du Poussin, la tradition fût déjà obscurcie au point de faire regarder comme des originaux d'aussi médiocres copies. Vignier est un poëte ridicule, mais il ne se trompe pas; ses attributions pour les tableaux du Louvre, pour ceux d'Orléans, sont parfaitement exactes.

Faut-il supposer que, commandés du vivant du cardinal, ces tableaux auront été exécutés après sa mort, et que n'ayant pas les mêmes ménagements à garder envers les héritiers, Poussin se sera contenté d'envoyer de Rome des toiles brossées par ses élèves sur ses cartons? Le caractère si connu du Poussin rend cette supposition bien difficile à admettre. Faut-il supposer que c'étaient

bien des originaux qui figuraient à Richelieu et que voyait Vignier en 1676, mais qu'à une époque inconnue, un des héritiers du cardinal s'en sera secrètement débarrassé et les aura fait tout aussi secrètement remplacer par des copies? Ce sont là des questions que la publication de la correspondance inédite du Poussin, entreprise par M. de Chennevières, résoudra sans doute un jour. En attendant, il pourrait peut-être jaillir quelque lumière de l'examen même des pièces du procès. Pour aider à ce résultat, l'administration du musée fera bien de placer ces trois tableaux à hauteur d'appui et sous un jour favorable à l'étude. Ce serait le meilleur document à consulter.

Nous arrivons maintenant à une série d'œuvres assez médiocres, mais curieuses à étudier au point de vue de la biographie assez peu connue de leurs auteurs.

Le livret attribue avec raison le *Massacre des innocents* et *Hercule jetant Lycas à la mer*, à Michel Corneille le fils, le pâle imitateur des Carrache, le contrefacteur patenté des dessins de la collection Jabach. Le premier est indiqué par tous les anciens guides de Paris comme figurant sur le maître-autel de l'église des Innocents à Paris. J'ignore d'où provient le second. La vie de Michel Corneille, publiée dans les *Mémoires inédits des académiciens*, n'en dit pas mot.

Quant à la *Sainte Famille* attribuée à son frère Jean-Baptiste Corneille, le livret fait judicieusement remarquer qu'elle ne peut émaner de lui, par la raison qu'elle est signée *C. A. D. P.* 1696, et que Jean-Baptiste Corneille était mort le 12 avril 1695. L'erreur vient primitivement de l'inventaire de Paris. Je ne vois dans les peintres français de cette époque qu'un seul artiste auquel on puisse appliquer ces initiales : c'est Charles Dufresne de Postel, qui fut reçu académicien le 26 mai 1663 sur le *Sacrifice de Polyxène*, et mourut le 7 janvier 1684, suivant les uns et le 7 janvier 1711 suivant les autres. Mais Charles Dufresne de Postel, dont je ne connais aucune œuvre, peignait-il dans la manière de la *Sainte Famille* de Tours? Je ne sais.

Sous le titre : *Fruits de la Paix* de François Marot, allégorie à la conclusion de la paix de Ryswick. Tours possède le tableau offert par l'artiste pour sa réception à l'Académie le 24 mars 1702. Notons-le et passons.

Le livret se trompe, quand il donne à Gillot, le maître de Wat-

teau, le premier peintre des fêtes galantes, un *Concert par les musiciens de la Comédie-Italienne*. Ce tableau, désagréable de ton, qui semble éclairé par des feux de Bengale, me paraît dater de 1750, c'est-à-dire vingt-huit ans après la mort de Gillot.

Quant à la *Promenade* attribuée à l'élève de Gillot, c'est une copie faite, non pas même d'après un original, mais d'après une gravure. Le tableau de Watteau est maintenant en Angleterre, à Strattford-House, si j'ai bonne mémoire.

J'ignore la provenance du *Paysage historique représentant Bachus confié aux nymphes*, attribué à Jean Forest. L'attribution peut être bonne, mais il faudrait savoir sur quoi elle repose. Jean Forest fut reçu de l'Académie le 26 mai 1974. Ses œuvres paraissent fort rares, le Louvre n'en possède pas, et, pour ma part, je n'en connais pas qui puisse servir de point de comparaison. Le paysage de Tours est-il réellement de lui? C'est ce qu'il faudrait savoir. Germain Brice dans sa *Description de Paris* (6e édition, Paris, 1713, page 73), nous apprend que le miniaturiste Antoine Arlaud de Genève possédait dans son logement de la rue de Condé, à Paris, un choix unique de paysages de Forest. Celui de Tours en faisait-il partie? C'est du reste l'œuvre d'un homme de talent. Il m'a semblé en très-mauvais état et avoir besoin de restauration.

J'ai vainement cherché d'où pouvaient provenir le *Centenier aux pieds de Jésus-Christ*, de Jouvenet, ainsi que *Saint Benoît en extase* et la *Mort de sainte Scholastique*, de Jean Restout, son neveu et son élève. Le premier faisait partie du second envoi du musée du Louvre. Quoique datée de la vieillesse de l'artiste : *J. Jouvenet, 1712*, — il avait alors soixante-huit ans, — il est peint dans un ton riche, soutenu et harmonieux qui ne se rencontre pas souvent à ce degré chez lui. Les deux Restout sont datés de 1730. Ils doivent sortir de quelque abbaye des environs de Tours.

Où est la preuve que les quatre tableaux attribués à Bon Boullogne l'aîné et représentant : le *Triomphe d'Amphitrite*, la *Vache Io*, l'*Enlévement de Proserpine* et *Galathée sur les eaux* soient réellement de lui ? D'où viennent-ils ? Je n'en sais rien, et le livret garde à cet égard un silence trop prudent. Ils sont plus curieux que beaux, traités par une main habile à composer des panneaux décoratifs, et ont tous la même dimension (hauteur 1m40, largeur 1m52). Ils ont fait partie d'une même décoration, peut-être à Chanteloup, quand Chanteloup appartenait à Mme des Ursins. La *Chasse*

de Diane et le *Repos de Calisto* sont également des panneaux d'appartement. Ils sont du frère cadet de Bon Boullogne, de Louis Boullogne, comme le prouve leur signature : *Boullogne le jeune, 1707.*

« Alors (en 1717), dit Charles Coypel dans la vie de son père Antoine Coypel, il partagea son temps entre les grands morceaux qui lui restaient à faire pour la galerie du Palais-Royal, et une nouvelle suite de tableaux des principaux sujets de l'*Iliade*, destinée à servir de modèle pour les tapisseries, mais le dépérissement de sa santé fit tort à ses dernières productions. » En voyant la *Colère d'Achille* et les *Adieux d'Hector et d'Andromaque*, on reconnaît combien Charles Coypel a dit juste. Ce sont des types très-exacts du goût de la Régence en fait d'art : des tableaux littéraires. Ils ont été gravés.

Le *Vœu de Jephté* est le tableau de réception de Saint-Yves à l'académie de peinture, le 28 janvier 1708. Mais, qu'est-ce que Saint-Yves ? quelles autres œuvres a-t-il laissées ? où sont-elles ? Après avoir vu le *Vœu de Jephté*, je n'ai pas cherché à le savoir.

Si faible que soit le *Vœu de Jephté*, il ne l'est pas plus que l'*Assomption de la Vierge*, d'un autre inconnu : Charles Lamy, signé *Carolus Lamy, fecit 1734.* Je ne sais pourquoi ce Charles Lamy m'a intéressé ; je crois retrouver dans sa peinture comme une vague réminiscence de Jouvenet. J'ai été aux renseignements, et voici le peu que j'ai pu trouver : Charles Lamy naquit à Mortagne, en 1689 ; son père était peintre ; et M. de Chennevière a relevé, dans la cathédrale d'Alençon, un tableau de lui, daté de 1696. Le fils suivit, à Paris, l'atelier de Boullogne, fut reçu à l'Académie, le 29 octobre 1735, sur un tableau de *Jupiter foudroyant les Titans*, et mourut le 2 avril 1743. Ma science sur Charles Lamy ne va pas plus loin.

Persée tenant la tête de Méduse n'offre pas d'autre intérêt que d'être le tableau de réception d'un de nos plus gracieux peintres de portraits, de Jean-Marc Nattier. C'est avec ce tableau qu'il entra à l'Académie le 29 octobre 1718.

Les trois Boucher sont peints dans la manière facile et amusante de ce merveilleux décorateur ; mais ce sont plutôt des dessus de porte que des tableaux, et des dessus de porte fort ordinaires pour Boucher. Ils viennent, assure le livret, du château de Chanteloup,

ce qui paraît probable; mais, ce qui le paraît moins, c'est que l'*Apollon visitant Latone* représente le duc et la duchesse de Choiseul. Le duc de Choiseul? peut-être; mais la duchesse, j'en doute fort. En effet, ce tableau est daté de 1750. Or, en 1750, le duc de Choiseul n'était pas marié. Il n'épousa mademoiselle Crozat que deux ans après, en 1752; et ce fut encore deux ans plus tard, en 1754, qu'il acquit Chanteloup. En second lieu, Latone (c'est évidemment un portrait) est une femme de vingt à vingt-cinq ans; et Mlle Crozat, étant née en 1739, jouait encore à la poupée en 1750. Les dates contredisent donc les assertions du livret et prouvent que si ce tableau vient de Chanteloup, il n'a pas été fait pour Chanteloup; et que, si l'un des deux personnages est M. le duc de Choiseul, l'autre n'est certainement pas sa femme.

Je n'ai pas d'observations à faire sur les deux trumeaux suivants : *Sylvia fuyant un loup* et *Aminte relevé par Sylvia.* Ils sont signés *F. Boucher, 1756.* J'espère que M. le duc de Choiseul ne les a pas payés cher.

S'll eût examiné avec attention les deux jolies tapisseries 135 et 136, le rédacteur du livret n'y eût pas vu le *Portrait du duc de Choiseul enfant* et le *Portrait de Mme la duchesse de Grammont, sa sœur.* Le dernier est signé : *Drouais le jeune pinxit 1763.* Né en 1719, M. le duc de Choiseul avait quarante-quatre ans en 1763. Quant à l'auteur des peintures qui ont servi de modèles à ces tapisseries, c'est François-Hubert Drouais, né en 1727, mort en 1775. Son tableau du Louvre est également daté de 1763.

Voici encore une épave du château de Chanteloup. Les quatre tableaux de Houel : *Vue du bois du Chatelier, près de Mouttoris, Vue de Paradis, près Chanteloup, Vue de Saint-Ouen, près Chanteloup, Vue de la Seine*, sont certainement les chefs-d'œuvre de cet artiste. Je ne vois personne, au dix-huitième siècle, qui ait rendu la campagne avec cette vérité et cette simplicité. Joseph Vernet est sans doute plus habile, mais il n'a ni cette bonhomie, ni cette sincérité d'exécution. Ces tableaux procèdent directement des paysages flamands du dix-septième siècle. Dans son genre, la *Vue de Paradis* est une petite merveille, et, de nos jours, je connais peu de paysagistes capables de brosser un ciel comme celui-là. Ils sont signés tous quatre *J. Houel, 1769.* Je ne connais d'autres tableaux de Houel que celui du musée de Rouen, et deux panneaux appartenant à M. Rossigneux. La collection des dessins

du Louvre possède de nombreuses et belles gouaches exécutées pendant son voyage en Sicile, en 1772.

Mariette fournit sur ces deux tableaux le renseignement suivant : « M. le duc de Choiseul l'a fait venir à Chanteloup, où il a peint « des vues de châteaux. » Cette citation est bonne à relever. En outre, le livret prétend qu'il fut admis à l'académie de peinture comme paysagiste. C'est une erreur ; Houel n'a jamais fait partie de l'académie. Les registres de cette académie n'en font aucune mention. Enfin, à propos de la *Vue de la Seine*, il ajoute : « Plus « loin est la Gare, près de laquelle se trouve la plaine d'Ivry, où « se donna la fameuse bataille que gagna Henri IV. » Il y a confusion : le village d'Ivry, où Henri IV battit le duc de Mayenne, en 1590, n'a de commun que le nom avec celui représenté dans ce tableau ; il est situé dans le département de l'Eure, arrondissement d'Évreux, à quarante lieues de Paris ; il s'appelle encore *Ivry-la-Bataille*. Il existe sur Houel une notice, que son compatriote Lecarpentier, de Rouen, lui consacra quelque temps après sa mort (1813) ; c'est ce qui a été écrit de plus complet sur ce paysagiste charmant et très-peu connu.

En fait d'inconnus bons à occuper les loisirs de fureteurs enragés, le musée possède de Courrége, — et non pas Corrége, comme l'appelle le livret, — un mauvais tableau représentant des *Anges adorant le Père éternel dans sa gloire*. J'emprunte à M. Mantz les quelques documents qu'il a pu rassembler sur ce Courrége. Cet artiste n'en mérite pas plus long : Courrége était un assez triste peintre de Bordeaux ou des environs. Son tableau de Tours est daté de 1749. Deux ans après, Courrége est à Paris, et il obtient à l'Académie le second prix de peinture, le premier ayant été accordé à Deshays. Que devient-il ensuite ? On ne le sait pas. Mais, en 1771, il est nommé membre de l'académie de peinture de Bordeaux ; et, en 1790, époque où nous le perdons de vue, l'*Almanach de Guyenne* le met au nombre des douze professeurs. Que dirai-je encore ? Dans une exposition qui eut lieu à Bordeaux, en 1776, Courrége exposa une *Judith*.

Je ne cite les deux tableaux suivants : *Matathias punissant les impies* et *Manlius Torquatus condamnant son fils*, que parce qu'ils sont signés et datés, le premier : *N. B. Lépicié, 1783;* le second : *Berthelemy, 1785.* A défaut d'autre mérite, ils offrent, à cause de ces dates, un intérêt historique : ils ont été envoyés par

le musée central, en 1803. Le livret assure que le Berthelemy a fait partie de l'exposition de 1701. C'est 1785 qu'il a voulu dire ; il est enregistré au livret de cette année sous le numéro 63.

Le *Sermon d'amour*, de Fragonard, répète en petit et en esquisse la composition qui figure dans la collection de M. de Saint-Mars. Je connais plusieurs de ces répétitions, qui toutes m'ont paru originales.

Le *Paysage*, attribué par le livret à Ruysdaël, est une œuvre française du dix-huitième siècle. En l'étudiant, le nom de Bruandet vous vient involontairement à l'esprit.

C'est une jolie étude, que la *Femme couchée*, où on devine l'influence de Prudhon. Elle est signée *Vallin*, sans date. Vallin a beaucoup exposé de 1804 à 1827. Parmi un assez grand nombre d'ouvrages, dont le *Dictionnaire* de Gabet donne les titres, je n'en trouve aucun qui se rapporte au tableau de Tours.

Le musée n'est pas riche en fait d'œuvre de nos artistes contemporains. Le *Souvenir d'atelier*, de M. Charles Giraud ; le *Port de Dieppe*, de H. Hintz ; les *Régates à Venise*, de M. W. Wyld ; un frais et charmant paysage de M. Français : *Sous les saules ;* un médiocre Eugène Delacroix : les *Bateleurs arabes*, tel est le contingent de l'école moderne. Il n'est pas brillant ; mais Tours peut s'en passer. Si son musée était disposé convenablement, si un livret bien rédigé permettait au voyageur curieux d'étudier avec fruit, les tableaux qu'il possède sont assez beaux, assez importants ou assez curieux pour qu'il n'ait pas à recourir à de nouvelles adjonctions. Elles augmenteraient sa quantité, mais non sa qualité. D'ici à quelques années, l'administration du musée doit donc borner sa mission à mettre en lumière les œuvres confiées à sa garde, à leur donner un meilleur classement, à en rédiger un catalogue moins sommaire. Cette tâche est assez importante pour tenter la bonne volonté et le patriotisme d'un de ces savants comme la Touraine en a possédé et en possède certainement encore.

Octobre 1864.

Bibliographie. *Notice des tableaux du musée du département d'Indre-et-Loire* — Tours, Raverot, 1838.

Notice des tableaux du musée de la ville de Tours. — Tours, Ladevèze, 1859.

MUSÉE DE VALENCIENNES

Outre le musée dont je vais parler, Valenciennes possède une académie qui mérite une mention spéciale. Fondée en 1785 par M. Pujol de Montry, père du peintre Abel de Pujol, elle n'a pas tardé à voir son importance s'augmenter, et les élèves se presser dans les salles de l'ancien couvent des Jésuites, où elle est située. Aujourd'hui, elle réunit à peu près trois cents élèves divisés en trois catégories : peinture, sculpture, architecture, subdivisées elles-mêmes d'après l'aptitude des élèves, qui vont de là à Paris concourir aux prix de l'école des Beaux-Arts. Il ne se passe guère d'années où le nom d'un des enfants de Valenciennes ne soit couronné par quelque succès. Le but que se propose le conseil d'administration est d'ailleurs fort modeste. Ce qui le préoccupe surtout, c'est de former des ouvriers intelligents, dont le sens soit ouvert aux belles choses; en un mot, c'est de faire pénétrer l'art dans l'industrie. Dans une cité industrielle comme Valenciennes, tout autre but serait un rêve. Il n'y a pas, non-seulement dans la ville, mais dans les villes environnantes, un seul architecte, pas un sculpteur ornemaniste, qui ne sorte de l'académie, et la belle église gothique que l'on construit maintenant est due aux dessins d'un de ses anciens élèves. La ville n'a donc pas à regretter les sommes qu'elle dépense chaque année. Il serait injuste, à propos de l'académie de Valenciennes, de ne pas citer le nom de son second fondateur, de celui qui s'en occupe depuis trente ans avec un soin et une sollicitude infatigables, de M. Arthur Dinaux. Avec une persévérance qui n'a jamais hésité un instant, il a arraché, petit à petit, à la ville, au conseil général, au sous-préfet, au préfet, l'allocation qui fait vivre maintenant l'académie. C'est donc à M. Dinaux que Valenciennes doit la conservation de cette institution. C'est un titre à ajouter à tous ceux qu'il réunit, depuis plus de trente ans, à la réconnaissance des amis des arts.

Le musée est important et nombreux, relativement à la ville. Je doute qu'il y ait une sous-préfecture capable d'en montrer de semblables. Il occupe tout le dernier étage de l'Hôtel-de-Ville, où des salles vastes et bien éclairées ont été construites spécialement pour lui. Sa translation définitive date de 1834. Jusque-là, les objets qui le composent étaient éparpillés dans les salles du collége. Parmi les quatre cents numéros inscrits au livret, il y a beaucoup de médiocrités; mais il faut faire un choix, et plusieurs d'entre elles ne dépareraient aucune des belles collections connues.

Le morceau capital est le grand triptyque de Rubens, représentant le *Martyre de saint Étienne.* Bien que cette composition ait été restaurée en 1764, et surtout en 1838, et porte les traces évidentes de ces restaurations, elle peut encore passer pour une œuvre capitale du grand maître d'Anvers. Elle fut faite, en 1623, pour l'abbaye de Saint-Amand, où Rubens, accompagné de sa famille, reçut une assez longue hospitalité pendant un de ces voyages qu'il faisait d'Anvers à Paris pour peindre la galerie de Médicis. A cette époque, Rubens, âgé de quarante-cinq ans, était à l'apogée de son talent [1]. Son inépuisable imagination était dans toute sa force. Ce triptyque se compose de cinq sujets, dont les personnages sont plus grands que nature. Sur les volets refermés se trouve l'*Annonciation*, composée de deux parties : à gauche, la Vierge, autour de laquelle volent deux anges. Elle est vêtue d'une robe blanche à manches bleues, d'un voile noir, et recouverte d'un de ces manteaux lilas que Reynolds lui reprochait avec tant de raison. A droite, l'ange Gabriel vient annoncer la bonne nouvelle à la sainte Vierge. Le panneau central représente le martyre du saint. Le saint, recouvert de vêtements sacerdotaux d'une grande richesse, est tombé à genoux au centre de la composition. A droite, un homme lui lance une pierre à deux mains. Derrière lui est un ange revêtu de ce beau rouge dont Rubens a seul possédé le secret. A gauche, un bourreau lance une pierre par un de ces mouvements violents qui mettent tous les muscles en relief, et dont les difficultés linéaires étaient un jeu pour Rubens. A droite, au-dessus d'un temple à colonnes de couleur s'ouvre une gloire supporté par un groupe d'anges légers comme des feuilles de rose, au fond de laquelle apparaissent

[1] J'ai revu plusieurs fois ce tableau depuis 1852, et je doute fort aujourd'hui qu'il soit de Rubens. J'ai tenu cependant à conserver la trace de mon enthousiasme d'alors (1870).

Dieu le Père et le Christ, souriant au courageux confesseur en lui montrant la palme du martyre.

Sur le panneau de gauche, saint Étienne instruit dans la nouvelle loi les docteurs de l'ancienne. C'est peut-être, avec la figure de la Vierge, la partie de la composition que je préfère. Le mouvement du saint, qui franchit les marches du temple, est plein de noblesse, et le docteur de la loi, recouvert d'une cagoule rouge, d'une splendide couleur.

Enfin, le volet de droite représente la reddition du corps de saint Étienne. Cette partie est celle qui a le plus souffert. Si Rubens y a déployé toute la science avec laquelle il savait suspendre autour du corps d'un martyr des grappes de disciples ou de femmes éplorées ; s'il a, par un des procédés dont il se servait en jouant, détaché le blanc cadavéreux du saint sur le blanc mat du linceul, et le tout sur le manteau rougeâtre d'un disciple, il a oublié de donner un point d'appui à toute cette anatomie. Le bout d'escalier que l'on aperçoit au bas du volet est insuffisant à expliquer comment tout ce nœud humain tient ensemble. Il paraît plutôt suspendu que supporté ; mais il fait admirablement bien là où il est, et comme il est. Je le répète, ce chef-d'œuvre n'est pas d'une bonne conservation ; il n'atteint pas les hauteurs du *Coup de lance*, de la *Descente de croix*, du *Sacre de la reine ;* il est incomplet en bien des points, mais c'est cependant une fort belle œuvre ; et le musée de Valenciennes, ne contînt-il que cette peinture, mériterait encore que tout voyageur se dérangeât de sa route pour l'aller admirer.

Notre-Dame du Rosaire, de Gaspard de Crayer, est un tableau d'une couleur fine et légère, qui paraît froide à côté de celle de Rubens, mais qui n'est que sage, et qui fait parfaitement comprendre les éloges adressés par Rubens à Gaspard de Crayer. Les églises de Belgique sont peuplées des ouvrages de ce peintre. Son originalité est bien loin de celles de Rubens, de Van Dyck ou même de Jordaens, mais elle est vite reconnaissable à côté de ces grands noms. La *Notre-Dame du Rosaire* fut peinte par Crayer pour l'église des dominicains de Valenciennes.

Les principaux élèves de Rubens, Van Dyck et Jordaens, sont représentés, le premier par le *Martyre de saint Jacques*, le second par trois œuvres médiocres, mais où l'on retrouve l'adresse de touche, la facilité de composition et la violence de couleur de cet

artiste. Le *Martyre*, de Van Dyck, n'est pas un tableau sans défaut, mais la tête du saint est fort belle. La confrérie de Saint-Jacques possédait jadis ce tableau. Je ne doute pas de l'authenticité des *Enfants au berceau* et du *Jugement de Midas*, de Jordaens ; je suis moins certain de celle du *Roi boit*, réplique avec des différences, et sur une plus petite dimension, du tableau de Paris. Si ce tableau n'est pas de Jordaens, il en porte du moins les caractères les plus saillants.

Je citerai encore dans l'école flamande une *Présentation au temple*, de Martin de Vos, signée *F. Merten de Vos, 1593 ;* des *Peseurs d'or*, de Quentin Messis, peinture sèche dont je suis encore à chercher le mérite ; une *Diablerie*, attribuée à Breughel le Vieux, et qu'il faut restituer à son auteur probable Jérôme Bosch ; un *Anachorète lisant dans l'intérieur d'une grotte,* fine composition de Téniers qui mériterait d'être mieux placée ; un beau Paul Bril, *Diane et Actéon* et un autre plus beau et plus important encore, les *Enfants de Niobé*, avec des figures de Rottenhamer ; j'en connais peu de cette qualité ; des paysages médiocres de Van Artois et de Boudewyns ; un Berghem plus qu'ordinaire, et plusieurs tableaux passables, mais sans importance, des peintres de nature morte, David de Heem, Fyt et Weenix.

Le bagage de l'école italienne est fort léger. On ne peut avoir de doutes sur l'André del Sarto. C'est une imitation. La *Marine*, mise à la désignation des inconnus, fait penser à certains paysages clairs de Salvator Rosa. Je laisse à de plus habiles le soin d'affirmer. La *Métamorphose d'Actéon*, du chevalier Josépin, est une répétition du tableau de Paris ; et, comme le livret, je les crois originaux tous deux. C'est, du reste, une œuvre assez faible. J'ignore pourquoi le livret a débaptisé le portrait de Philippe IV et lui a donné le nom de Charles II. Les répétitions du portrait de Philippe IV par Velasquez sont nombreuses. Celui que l'on a vu pendant longtemps au musée espagnol à Paris ne valait guère mieux que celui de Valenciennes. Velasquez était le peintre officiel de cette époque et devait avoir de nombreuses commandes du portrait du roi. C'est ce qui explique la similitude et le nombre de ces portraits.

L'école française est beaucoup moins pauvre, et, pour suivre l'ordre chronologique, nous signalerons le *Saint Étienne en prière*, de Simon Vouet, et les *Ruines d'un temple*, de son élève Laurent

de Labyre. Le livret a prudemment fait de placer le tableau — *Homme jouant aux cartes* — sous la vague désignation d'école de Louis Lenain ; mais il eût agi plus sagement encore en le plaçant aux inconnus. On sait que les Lenain étaient trois frères, Louis, Antoine et Mathieu ; mais, parmi les rares tableaux qu'on leur attribue, on ne sait quelle part faire à chacun d'eux. L'auteur de l'admirable *Forge* du musée du Louvre n'est pas celui des intérieurs de ferme peints dans cette localité blanchâtre, monochrome, mais naïve et vigoureuse, qui ne permet pas l'hésitation. Quant aux *Hommes jouant aux dés*, de Valenciennes, ils ne sont certainement l'œuvre ni du peintre de la *Forge*, ni de l'auteur des *Fermes*.

Le *Concert*, du Valentin, est fort beau. Ceux du Louvre sont certainement plus importants, mais aucun ne montre le Valentin sous l'aspect élégant de celui-ci. Le nom du Valentin éveille toujours dans l'esprit l'idée de bandits réunis dans une cave autour d'une table, un Caravage adouci. Dans le *Concert* de Valenciennes, au contraire, le jeune homme qui chante, revêtu d'un costume blanc et or, rappelle, par la finesse de son visage, certains portraits de Van Dyck. Le *Siége de Valenciennes*, par Van der Meulen, doit être le plus grand tableau de cet artiste. Il a bien vingt pieds de long. Il représente la déroute de l'armée française, commandée par le maréchal de Turenne, le 16 juin 1656. On sait qu'alors la ville appartenait aux Espagnols, dans les rangs desquels combattait le grand Condé. Ce sujet est le même que celui du curieux tableau d'Anvers. Il est regrettable qu'un document aussi important pour l'histoire de la ville soit laissé dans un abandon complet. La toile est gondolée de tous côtés, le châssis ne tient plus, le vernis s'écaille et emporte la couleur avec lui. Une réparation est urgente. Malgré l'affirmation du livret, Watteau, que Valenciennes se glorifie d'avoir vu naître, n'est pas représenté dans ce musée. La *Conversation* qui lui est attribuée, est une jolie composition, mais elle n'offre, ni dans le dessin, ni dans la couleur, aucun des caractères distinctifs du peintre des fêtes galantes. Depuis dix ans, les œuvres authentiques de cet artiste ont passé fréquemment dans les ventes, ou ont pu être admirées dans des cabinets particuliers. L'hésitation n'est donc pas permise. La *Conversation* ressemblerait plutôt à un Pater, qui, lui aussi, était de Valenciennes, et qui avait étudié sous Watteau. Quant à la

Soirée, qui est attribuée à cet autre enfant de la ville, c'est une copie ou une imitation. Je reconnaîtrais plutôt la touche de Pater que celle de Lancret dans le *Nid de tourterelles*. Pater, bien moins connu que Lancret, avait pourtant un dessin plus fin et plus spirituel. Le *Lever* et la *Toilette*, du chevalier Vleughels, sont précieux à cause de la rareté des œuvres de cet artiste. On sait qu'il mourut directeur de l'académie de France à Rome. Jacques Momal, élève de Durameau, a laissé à Valenciennes la réputation méritée du professeur le plus dévoué de l'académie, et M. de Pujol fut heureux de trouver un pareil lieutenant. C'était un homme instruit, de bon conseil ; mais ce n'est pas un grand artiste, et sa mémoire ne gagne pas à l'exposition des trois tableaux du musée.

C'est à peine si Watteau de Lille est connu. Sous ce point de vue, le musée de Valenciennes possède des documents intéressants. Il y a eu deux Watteau de Lille dont on confond souvent les ouvrages. Le père, Louis-Joseph Watteau, est né à Valenciennes en 1731, et mort à Lille en 1803. Le fils, Louis-François-Joseph, né en 1758, est mort en 1823. Il avait un frère peintre, mort à vingt ans, en 1783. C'est le père, Louis-Joseph, qui fut expulsé de l'académie de Lille pour avoir voulu faire étudier d'après le modèle nu ; c'est le fils, François-Joseph, qui créa le musée de Lille, et qui était directeur de l'école de dessin en 1812. Nous en reparlerons à propos du musée de cette ville. Ce que nous devons nous borner à dire ici, c'est que le talent du père était inférieur à celui du fils. Les *Quatre heures de la journée* sont d'un coloris pâle et fade. Le dessin rappelle, mais de loin, et sans son esprit, celui de Huet dans ses scènes champêtres. Le *Menuet*, au contraire, de François-Joseph, a de l'éclat, du mouvement, de l'originalité. C'est une composition agréable, facile, d'un dessin spirituel, d'une couleur légère et vive. Ce sont les costumes des premiers jours de la Révolution. Il est signé : *Watteau fils,* 1787. Cela a moins de caractère, mais plus de valeur d'art qu'un Debucourt. Dans tout cabinet d'amateur, dans toute collection d'œuvres françaises, cette petite toile serait remarquée.

Pour finir avec l'art des siècles passés, je signalerai deux jolis dessins à la sanguine, de Watteau, pleins de finesse et d'élégance, et deux paysages au crayon noir, doux et faibles, comme tout ce qu'a fait leur auteur.

Parmi les sculptures, on trouve un assez beau buste de Henry

d'Oultremann, qui naquit à Valenciennes en 1546 et écrivit l'histoire de la ville. L'auteur de ce buste, Francheville, était lui-même un Flamand; il était né à Cambrai en 1648. Francheville est un des derniers sculpteurs qui aient conservé en France la tradition de Michel-Ange. Ses œuvres sont fort rares. Nous connaissons de lui les quatre figures de bronze qui soutenaient l'ancienne statue d'Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf, un *Apollon jouant de la lyre*, dans le parc de Versailles, et ce buste d'un beau caractère. Le buste de Pater, le sculpteur, père du peintre, par son élève Saly, est une terre cuite modelée avec cette habileté et ce caractère de vérité que possédaient les sculpteurs français du dix-huitième siècle. Puisque nous parlons des portraits, rappelons celui de Detroy représentant M. de Julienne qui tient en main le portrait de Watteau, acheté par la ville de Valenciennes à la vente du général Despinoy. Ce tableau est connu par la magnifique gravure de Balechou.

Le musée possède en outre plusieurs œuvres de peintres modernes, Auvray, Abel de Pujol, Serrur, Cornu, Guérin; un Charlet important; le *Rayon de soleil*, de Célestin Nanteuil; et un tableau d'Haffner, composition remarquable de cet artiste.

NOTE A

Rapport du ministre de l'intérieur Chaptal au premier consul.

« Le muséum des arts présente, en ce moment, la plus riche collection de tableaux et de statues antiques qu'il y ait en Europe. Là se trouvent réunies toutes les richesses qui se trouvaient éparses avant la Révolution ; on y compte aujourd'hui treize cent quatre-vingt-dix tableaux des écoles étrangères, deux cent soixante-dix de l'ancienne école française, et plus de mille de l'école moderne. Il possède vingt mille dessins de différentes écoles, quatre mille planches gravées et trente mille estampes ; il présente quinze cents statues antiques et les objets les plus précieux en vases étrusques, tables de porphyre, etc., etc.

« L'immense galerie ouverte au public ne peut pas contenir la moitié des chefs-d'œuvre dont la nation est propriétaire. Plus de mille tableaux sont déposés à Versailles, et six à sept cents existent dans les magasins du Louvre, en attendant une place qui puissent les recevoir ou la restauration qui leur est nécessaire.

« La réunion de ces chefs-d'œuvre a été sans doute un avantage dans ces moments de crise, où le souffle du vandalisme dévorait impitoyablement les œuvres du génie. Elle fut encore un besoin lorsque nos armées victorieuses ont apporté parmi nous les nombreuses richesses de l'Italie ; mais ces temps ne sont plus, et nous devons chercher aujourd'hui à concilier le plus grand avantage des arts avec les devoirs que nous avons à remplir envers les départements, dont quelques-uns nous ont enrichis de leurs dépouilles, et qui tous ont coucouru à nous approprier les riches monuments des nations vaincues.

« Sans doute, Paris doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres ; Paris doit posséder dans sa collection les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'art, qui marquent ses progrès, caractérisent les genres et permettent à l'artiste de lire sur les tableaux toutes les révolutions et les périodes de la peinture ; Paris mérite à tous égards cette honorable distinction ; maïs l'habitant des départements a

aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français.

« Cette considération seule ne permettrait pas sans doute au gouvernement d'hésiter sur le parti qu'il y a à prendre; mais cette détermination, qni naît d'un sentiment de justice, doit encore se fortifier de l'idée qu'elle est conforme aux intérêts de l'art.

« En effet, la vue du beau, bien mieux que les leçons, développe le talent et inspire l'artiste. Le tableau précieux qui, pour être plus précieux encore, n'arrête plus les regards, reconquerra ses droits à l'admiration, lorsqu'il sera isolé et rendu, pour ainsi dire, à lui-même; quelques-uns même, reportés dans le pays qui les vit naître, y prendront un nouvel intérêt par les traditions et le récit des circonstances qui s'attachent toujours aux productions de quelque mérite. Les habitants d'Anvers, de Montpellier, des Andelys s'enorgueilliront de montrer à l'étranger les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes Rubens, Bourdon et Poussin; et le voyageur ne pourra porter ses pas sur aucun point de la République qui ne lui offre ou une riche collection de tableaux, ou l'œuvre de quelque homme de génie qui a illustré son pays.

« Cependant, les monuments de la peinture ne peuvent pas être disséminés au hasard sur les divers points de la France. Pour que ces collections soient profitables à l'art, il faut ne les former que là où des connaissances déjà acquises pourront leur donner de la valeur, et où une population nombreuse et les dispositions naturelles feront présager des succès dans la formation des élèves. C'est d'après cela que je propose de choisir, pour former quinze grands dépôts de tableaux, Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy.

« Mais c'est peu d'avoir déterminé le lieu où doit être le dépôt. Il s'agit surtout de faire des choix qui soient tels que chaque collection présente une suite intéressante de tableaux de tous les maîtres, de tous les genres, de toutes les écoles; et je pense qu'il est nécessaire de nommer une commission qui se charge de ce travail, et prépare, pour chacune des quinze villes désignées ci-dessus, la collection qui lui convient. C'est d'après ces considérations que je vous propose l'arrêté suivant.

« Salut et respect,

« *Signé* : CHAPTAL. »

(Voir l'arrêté du 14 fructidor an VIII : *Origine des Musées de province*, page 4.)

NOTE B.

Rapport de Heurtaut-Lamerville.

(Lu dans la séance du conseil des Cinq-Cents du 6 frimaire an VII.)

« Parmi les arts que le génie et la persévérance dans le travail ont créés, il en est trois dont vos commissions d'instruction publique et d'institutions républicaines m'ont chargé de vous entretenir : je veux parler de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

« Une ligne tracée au hasard sur le sable inspira sans doute la première idée de l'art du dessin, père de tous les arts, où la matière est modifiée par l'industrie, et qui, en le considérant dans toute son étendue, est aussi le guide de l'éloquence, de la poésie et de toutes les productions impérissables de l'esprit, car le dessin n'est que l'ordre dans l'exécution.

« Cette simple découverte nous conduisit à de plus étonnantes. Bientôt l'homme projeta de se retracer les divers êtres avec leurs formes, leurs dimensions, leur solidité, leur parure et tous les effets qu'ils produisaient sur nos sens ; et soumettant son imagination infatigable aux essais répétés, à l'observation opiniâtre et à l'instruction progressive du temps, il parvint à copier l'univers. L'homme ainsi a donné de la réalité à l'image, il a animé le sable, la toile, le marbre et les métaux.

« La matière façonnée de ses mains reçut la vie, exprima toutes les passions, toutes les beautés, toutes les horreurs, et les couleurs et les formes empruntées des traits de l'âme, dictèrent des leçons durables aux peuples policés.

« Tels sont les sublimes résultats que nous avons obtenus de la peinture, si magique, si ingénieuse, si éloquente ; de cette sœur de la poésie, qui a l'avantage sur celle-ci d'être, sans traduction, entendue de tous les peuples, parce que les yeux n'ont qu'un idiome ; de la sculpture, moins séduisante que sa rivale, mais au-dessus d'elle par le prononcé et le complément des formes et par la durée des moyens.

« Combien l'homme dut être fier de son ouvrage quand le pinceau et

le ciseau lui servirent à reproduire des êtres qui lui étaient chers, à embrasser l'image des parents, des amis, des héros révérés que la mort avait fait disparaître ; quand il put se dire : J'ai défié l'oubli, j'ai désespéré l'ingratitude, j'oppose à la destruction plus de résistance que la nature !

« Combien en même temps les peuples libres reçurent de force morale de ces arts dirigés vers l'amour de la patrie ! Dites-nous, immortels Athéniens, combien vous dûtes de consolations et d'actions vertueuses à Praxitèle, à Phidias et à Apelles !

« Vous avez établi des fêtes nationales : à qui confierez-vous l'honneur de les orner ou de les animer, de les utiliser ? Ne sera-ce point en partie à ces beaux-arts ? La peinture, la sculpture ne sont-elles point destinées à retracer la conquête de la liberté, à personnifier les grandes époques de la nature, au lieu de celles de la superstition, à fixer nos usages, nos costumes, débarrassés de toute marque de servitude, à faire respirer sous la matière insensible les mœurs et les vertus républicaines.

« Dans nos écoles régénérées, d'autres bienfaits émaneront de la puissance des professeurs de ces arts. Leur génie développera la sensibilité de leurs élèves, formera leur goût, déterminera leur penchant. Une statue de Bélisaire n'apprendra-t-elle pas combien est fragile la fortune à la cour des rois et combien la philosophie est courageuse ? La statue du brave et malheureux Féraud, assassiné dans le sanctuaire des lois, exprimera dans toute sa férocité l'audace sacrilége des factieux et combien ils sont à redouter. Le suicide civique de Letellier, dans Chartres, sera la leçon du respect des lois. Le tableau de Lucrèce et de Virginie arrêtera la main profane qui voudrait attenter à la pudeur et à l'innocence. L'image de Cincinnatus, l'empressement de quitter la dictature pour retourner à sa campagne et rentrer dans l'obscurité, n'inspirera-t-elle point le sentiment de l'égalité et celui de la satisfaction d'avoir sauvé sa patrie, et n'offrira-t-elle pas l'idée du terme que le bonheur paisible promet à nos travaux ? Une charrue, une barque, agissantes sous le pinceau, nous donneront peut-être un cultivateur éclairé, un marin illustre. A un creuset, à un tube, à un astrolabe bien imités, nous devrons un astronome, un physicien, un chimiste célèbres. Tout ce qui remue l'âme a un pouvoir incalculable sur la jeunesse. Tout est à la disposition du génie de l'artiste qui sait ne rien laisser de muet dans ses ouvrages.

« Toute la nature et son imitation sont un discours, et c'est dans la République qu'on doit le propager.

« Que ne vous dirais-je pas, citoyens collègues, si vous doutiez de l'influence de ces arts sur l'esprit public ! Les Romains attachaient une telle importance à l'art d'Apelles, qu'il n'y avait que les citoyennes qui eussent le droit de se faire peindre : une femme esclave ne l'eût pas osé.

« L'ancien gouvernement, sur les ruines duquel la liberté et l'égalité se sont assises, avait assigné une somme d'environ 30,000 fr. par année, pour obtenir des arts les tableaux et les statues des grands hommes de la France; c'est de cette fondation que les statues de Duquesne, de Catinat et de nos philosophes les plus recommandables ont pris naissance.

« Ce n'est pas tout. Voyez le parti que les adroits ministres des cultes ont tiré de la peinture et de la sculpture : ils prêtent à l'Être suprême, au milieu de sa gloire, une figure humaine; ils ont donné à la hiérarchie céleste des formes et des couleurs; ils ont emprunté les traits de la vieillesse, de la beauté, de la modestie, de la fureur et des souffrances pour produire les divers sentiments qu'ils voulaient faire naître; ils ont placé en tous lieux des calvaires, des croix, des statues peintes, comme des monuments symboliques de la religion; ils sont entrés dans les moindres détails de ce genre, tant ils avaient éprouvé le pouvoir des signes; ils ont peint des bannières, les vitres des temples, les scapulaires; ils ont sculpté les autels, les confessionnaux, les oratoires; ils ont fait des images des objets de piété, de sauvegarde et de récompense; ils ont aussi distribué aux hommes, ou plutôt aux enfants de tout âge, sous l'enveloppe de la morale, le poison coloré de l'erreur, des préjugés et de l'imposture, pour prix de leur aveugle et funeste docilité; en un mot, ils ont asservi les peuples, régi le monde et étendu la domination despotique du sacerdoce par des costumes, des images et des apparences.

« Vous vous servirez de ces moyens, citoyens représentants, non pour donner une forme à l'Être suprême, dont les grands effets de la nature ne peuvent même nous offrir une parfaite image, mais pour personnifier dans l'airain et dans le marbre la liberté, mère des vertus, l'égalité, la valeur et la patrie, et pour en perpétuer les sentiments dent nous avons tant de modèles dans la République.

« Oui, mes collègues, ces chefs-d'œuvres des arts, conquis en Italie et offerts en triomphe au peuple français, ont été pour vos commissions le présage assuré de la volonté où vous êtes de protéger nos Rubens, nos Lebrun, nos Pigal adolescents, et de donner aux grands maîtres que nous possédons, l'espérance de former des élèves dignes d'eux. Ne serions-nous pas en contradiction avec nos actes, si, après avoir conquis ces antiques monuments, après les avoir transportés à grand frais au sein de la République, nous nous bornions à les admirer un moment, et si nous n'étions point enflammés de la passion de les surpasser tous?

« Citoyens représentants, il me reste à vous parler de l'architecture et à vous montrer dans ses majestueux effets sa connexité intime avec les deux autres arts et la morale publique.

« L'architecture a son principe dans un des premiers besoins physiques plutôt que dans le hasard des circonstances; mais elle doit, comme la sculpture et la peinture, son existence à l'imitation.

« Un abri naturel, une grotte dans les rochers, un arbre étendant ses rameaux touffus ont probablement donné l'idée de la première cabane à l'homme intelligent qui voulut se garantir de l'intempérie des saisons. De cette cabane, l'art s'est élevé, en fait de masses, jusqu'aux pyramides d'Égypte, et en fait de goût, jusqu'à la citadelle d'Athènes, la basilique de Rome et la colonnade du Louvre.

« Personne n'ignore combien l'architecture est admirable et utile dans sa connaissance de la solidité des bases, des cintres, des aplombs, dans son génie des distributions, des intervalles, dans ses vastes conceptions où les proportions et l'élégance dérobent à la vue l'énormité des masses et ne présentent que des aspects, des contours et des ornements désirables.

« Il appartient à la République d'utiliser tant de talents d'une manière aussi propice à la parole qu'admirable aux yeux, pour le sanctuaire des lois, pour les édifices des premières autorités constituées, pour les temples des sciences et des arts, pour les salles de spectacle, où les arts, les talents et les jeux de l'esprit se concertent à dessein de corriger les mœurs; pour ce vaste Champ de Mars, où le peuple, dans sa joie naturelle, vient célébrer les fêtes nationales, mêler ses accents aux discours du président du Directoire et respirer les plaisirs de la République; pour tous les lieux où la majesté de l'édifice doit concourir avec le sentiment du cœur à inspirer la vénération due à la souveraineté du premier des peuples.

« Il appartient encore à la République d'employer l'architecture à la construction des mausolées que la reconnaissance nationale érigera aux citoyens illustres dont il importera que les cendres et la mémoire soient religieusement conservées. Si le respect des morts est le premier sentiment de l'homme qui a de la moralité, combien ce sentiment n'acquiert-il pas de profondeur quant il s'exerce sur les mânes d'un grand homme! C'est sous le marbre, le bronze et les métaux les plus précieux que nous préparerons quelque jour l'asile du plus long des repos aux hommes supérieurs qui auront rempli leur vie et dédaigné la fortune, qui auront tout sacrifié à l'avantage de leur patrie, et qui n'auront ambitionné une place qu'au temple de mémoire ou dans le cœur de leurs concitoyens. C'est à Rousseau que j'élèverais le tombeau de Crésus. Les mausolées sont des leçons qui ont d'autant plus de puissance morale, qu'ils instruisent sans mortifier l'amour-propre; leur force est dans le passé.

« Citoyens collègues, je me rappelle à ce sujet un mot peu connu et digne de vous être rapporté. Il me souvient d'avoir entendu dire à un

militaire distingué, qui a péri avant la Révolution au champ de l'honneur, et qui venait d'examiner à Strasbourg le tombeau du vainqueur de Fontenoy : « Je voudrais être le maréchal de Saxe mort. »

« Il appartient encore à la République de destiner l'architecture à élever dans les communes des divers cantons des pyramides de reconnaissance sur lesquelles seront gravés les noms de nos braves frères d'armes morts glorieusement en défendant la cause de la liberté. Les Grecs nous en ont donné l'exemple à Marathon.

« Enfin il appartiendra peut-être un jour à la République d'employer cet art à placer sur les voies publiques des colonnes de distance en distance, qui, parlant au cœur par des inscriptions simples et concises de morale, auront pour objet de retenir le malfaiteur enclin à d'homicides pensées, et d'éviter à la loi l'affliction de condamner un coupable. *La loi le protége, l'Éternel le voit*, sont des maximes qui, en frappant l'œil, peuvent arrêter le bras de l'assassin. Pouvons-nous donc, dans l'enfance de la République, prédire jusqu'à quel point elle portera ses progrès.

« L'art de Memnon, l'art de Perrault, ne le cède point, comme on le voit, à celui de Phidias, ni à celui d'Apelles. L'architecture serait même encore plus nationale que la peinture et la sculpture par la grandeur de ses moyens. Elle nous est aussi plus nécessaire que ces deux arts qui ne sont que ses accessoires. Dénuée de leurs ornements, on l'admire quelquefois davantage dans sa hardie simplicité. Cette simplicité n'exclut pas le goût, et sans doute il est digne d'un peuple libre d'avoir des villes et des monuments où l'on distingue ces deux attributs de la nature.

« S'il était possible qu'il restât au conseil quelques doutes sur l'influence morale de l'architecture, une dernière observation les dissiperait. Je la trouve en fixant encore mes yeux sur le système du sacerdoce, et aussi dans l'orgueil et les calculs de la féodalité. Vous avez vu dans la première partie de ce rapport l'adresse avec laquelle les prêtres employaient les tableaux et les statues; voyez ici jusqu'à quel nombre effrayant ils avaient multiplié les temples ; voyez combien les ci-devant seigneurs, associés des prêtres en domination, avaient surchargé le sol de la France de châteaux ruineux, et stérilisé une grande étendue de terres quelquefois les plus propres à devenir fécondes. Croyons qu'en général ni la pitié ni la commodité n'étaient les vrais motifs de l'édification de ces monuments dispendieux, mais les idées de puissance que la multitude ignorante y attachait.

« Je vous ai parlé de chacun de ces arts en particulier. Si je les réunis tous les trois, voici le résumé des avantages qui les accompagnent dans tous les temps : sous les rapports privés, ils offrent à l'homme des jouissances que ne suit point le dégoût; ils satisfont les

sentiments les plus précieux du cœur humain; ils ajoutent des charmes à l'existence; ils apportent des consolations aux pertes les plus sensibles : sous les rapports publics, le législateur voit en eux la jeunesse excitée à se distinguer par l'attrait de la gloire et celui de l'intérêt, les talents attachés à la République, des moyens puissants de récompenser la vertu, des preuves immortelles de la reconnaissance nationale.

« L'utilité et l'abus même que l'on peut faire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, ont déterminé vos commissions à vous proposer d'établir des écoles nationales de ces arts.

« Vos commissions ont confié les nominations aux professeurs eux-mêmes, après y avoir fait concourir la première fois le Directoire.

« Vos commissions ont encore jugé convenable de placer premièrement des écoles et des collections des monuments de ces arts dans les cinq communes où les lycées sont établis, afin de réunir dans ces points du territoire un grand foyer de lumières, et de les rendre assez actives pour qu'en s'attirant et se croisant, elles puissent couvrir toute la République.

« Pour opérer plus sûrement cet effet, nous avons autorisé le Directoire à placer de plus quelques-unes de ces écoles dans les communes les plus populeuses, les plus commerçantes, les plus opulentes, en ayant égard aux établissements qui existeraient déjà. Un des plus heureux penchants des richesses est d'aimer les arts, et ces arts eux-mêmes ont besoin pour prospérer d'être entourés de la fortune.

« Leurs travaux longs et pénibles exigent des dédommagements qui puissent non pas enrichir l'artiste, car qui est celui qui est riche ? mais écarter au moins de sa famille et de lui la triste indigence, et dégager le génie de toute inquiétude.

« Vos commissions n'établissent que successivement des musées auprès de ces dernières écoles, parce que toutes les collections nationales des monuments de ces arts ne pourraient peut-être pas, dès à présent, être divisées en beaucoup de parties sans dégarnir le musée de la commune de Paris, qu'il est nécessaire pour ces arts mêmes de conserver dans toute sa splendeur.

« Chacun de ces musées aura un conservateur responsable et un démonstrateur de cours publics et réguliers, qui feront naître parmi nous le goût de ces beaux-arts, et qui attireront les amateurs et les artistes étrangers. »

Le conseil ordonne l'impression et l'ajournement.

NOTE C

« Au nom du peuple français, le ministre de l'intérieur arrête :

« Vu le rapport du citoyen directeur des musées nationaux, en date du 3 avril 1848, concernant principalement la réintégration au musée central des objets d'art indûment disséminés dans les résidences ci-devant royales et édifices quelconques, et subsidiairement sur la nécessité de relier convenablement les musées des départements au musée central ;

« Vu l'urgence qu'il y a à ce que ce double but soit atteint sans retard ;

« Vu que, par leurs attributions et leurs travaux, les conservateurs spéciaux ne peuvent pas être distraits de leurs fonctions sédentaires dans les différents musées ;

« Vu l'importance des deux objets signalés dans ledit rapport, et sur lesquels l'arrêté du 18 mars 1848 a statué :

« Il est nommé quatre inspecteurs attachés à la direction des musées nationaux ;

« Ces inspecteurs prendront rang immédiatement après les conservateurs spéciaux des collections de Paris, et se transporteront sur tous les points où l'administration des musées nationaux jugera utile de les envoyer ;

« Ils recevront avant leur départ des instructions et des documents nécessaires pour faciliter leur mission ;

« D'après les rapports qu'ils adresseront à la direction, ils devront procéder à la réintégration immédiate des objets appartenant au musée central, ou constater simplement l'existence et l'état de conservation de ces objets et en dresser état ;

« Ils devront, en toutes mesures prises par eux, en référer à la direction des musées nationaux ;

« Leurs appointements, à partir du 1er avril, seront fixés à la somme de 4,000 francs ;

« Il leur sera alloué 2,000 francs pour frais de voyage.

« Paris, le 3 avril 1848.

« Ledru-Rollin »

38.

NOTE D'

RAPPORT A L'EMPEREUR

Paris, le 26 mars 18 9.

SIRE,

L'année dernière, j'ai rendu compte à l'Empereur des améliorations et des progrès réalisés depuis quinze années dans les divers services de la dotation immobilière et mobilière de la Couronne.

Votre Majesté a été particulièrement frappée des accroissements successifs qu'avait reçus la dotation des musées impériaux, et Elle a voulu que je recherchasse les moyens de donner la destination la plus utile aux richesses présentement comprises dans les collections de ces musées.

Je viens soumettre à l'Empereur le résultat de cet examen, et pour que Votre Majesté puisse apprécier plus facilement le but et la portée des propositions dont je vais l'entretenir, je Lui demande la permission de replacer sous ses yeux le rapport de M. le surintendant des beaux-arts en date du 30 juillet dernier. Ce document est ci-joint.

De ce compte rendu, très-complet et très-détaillé, il ressort, en définitive, ce fait que nos collections artistiques se sont accrues dans une proportion considérable, et que les inventaires constatent, depuis quinze années, une augmentation de 45,000 objets d'art, tels que tableaux, statues, antiquités, etc., etc.

C'est donc avec raison que cette situation des musées impériaux a appelé l'attention de Votre Majesté, qui a toujours voulu que la dotation artistique remise entre ses mains et dont Elle a la jouissance, ne contribuât pas seulement à l'éclat de la Couronne, mais fût consacrée, avant tout, à encourager l'étude et le goût des beaux-arts et à donner ainsi une entière satisfaction à un grand intérêt public.

Toutes les œuvres qui ont été successivement réunies dans les musées

impériaux trouveront-elles place dans les collections de la Couronne? Une partie ne sera-t-elle pas perdue pour le public?

Telle est la première question qui s'impose.

Tant que les grands travaux entrepris au Louvre et aux Tuileries étaient en cours d'exécution, le moment n'était pas venu de résoudre cette question; car l'importance des locaux qui pourraient être mis à la disposition des musées n'était pas déterminée. Aujourd'hui ces immenses travaux de restauration et de construction sont achevés. L'espace affecté aux musées est exactement connu : il se répartit en 142 salles, y compris les deux nouvelles galeries sur le quai, qui viennent d'y être ajoutées et qui le complètent.

L'administration est donc en mesure de calculer, dès à présent, le nombre d'objets d'art qui pourront être exposés dans le Louvre, et tout annonce que cet espace, quelque considérable et quelque bien aménagé qu'il soit, ne pourra recevoir tous les objets portés sur les inventaires, et qu'en fin de compte un excédant sera constaté.

Cet excédant ne peut pas demeurer dans des magasins; et, les palais impériaux étant d'ailleurs suffisamment pourvus, j'ai pensé qu'une seule destination pouvait lui être donnée, destination qui s'indique en quelque sorte d'elle-même.

En effet, Sire, en même temps que les collections de la Couronne prenaient ces développements, le goût des arts se répandait de plus en plus dans les départements et il existe dans l'Empire un certain nombre de villes importantes qui ont fait les efforts les plus louables pour créer des musées, enrichir ceux qu'elles possédaient antérieurement, restaurer leurs monuments religieux et faire revivre leur antique splendeur; il serait donc équitable de distribuer dans les départements qui ont contribué à leur acquisition, les tableaux et œuvres diverses que le Louvre ne pourra pas contenir. Cette sorte de décentralisation au profit des édifices religieux et des musées dont il s'agit, exciterait d'ailleurs dans toutes les parties de la France les tendances artistiques qui se sont déjà manifestées et qui prendraient bientôt un nouvel essor.

Il est vrai que la loi qui régit la liste civile paraît d'abord contraire à la réalisation de cette mesure. En vertu des sénatus-consultes des 12 et 25 décembre 1852, la dotation de la liste civile est fixée pour toute la durée du règne et les objets qui la composent sont inaliénables. Mais, d'autre part, cette immobilité, cette permanence de la dotation de la Couronne ne sauraient résister à des considérations d'intérêt général; et, comme cela est arrivé déjà, le pouvoir qui a constitué la liste civile peut, sur la proposition du Souverain, en faire sortir les objets qui y ont été incorporés, lorsqu'il s'agit d'atteindre un but éminemment utile.

Rien ne s'opposerait donc à ce que le gouvernement de l'Empereur

saisit le Sénat d'un projet de sénatus-consulte autorisant la radiation des inventaires de la dotation de la Couronne, d'un certain nombre d'objets d'art qui seraient remis à l'État, et dont l'État deviendrait libre ensuite de disposer en faveur des départements selon les règles suivies en pareille matière. Il serait d'ailleurs entendu que les tableaux ou autres objets donnés ou légués aux musées ne pourraient être distraits de cette affectation.

Il reste à examiner maintenant comment sera fait le choix des objets qui devront rester au Louvre et de ceux qui pourront en sortir : c'est là une opération aussi délicate que compliquée. La direction des musées compte les administrateurs les plus éclairés et les plus compétents, et je ne doute pas qu'ils n'accomplissent cette mission de la manière la plus satisfaisante; cependant, quand il s'agit d'un travail aussi important, je crois qu'on ne saurait s'entourer de trop de garanties, et il m'a paru qu'une commission spéciale devait être investie de la haute direction et de la surveillance de ce travail. Cette commission serait composée du surintendant des beaux-arts, président, et de douze membres dont six seraient choisis dans les grands corps de l'État et six dans l'académie des beaux-arts.

Si l'Empereur daigne approuver les conclusions du présent rapport, les travaux préliminaires pourraient être immédiatement commencés, et, à cet effet, je prie Votre Majesté de vouloir bien revêtir de sa signature le projet de décret ci-joint, ayant pour objet la constitution de la commission chargée de diriger et de surveiller les opérations à accomplir par la direction des musées impériaux, opérations dont les résultats pourront servir ultérieurement de base à un projet de sénatus-consulte.

Je suis avec le plus profond respect,

Sire,

de Votre Majesté,

le très-humble et très-obéissant serviteur et fidèle sujet,

Le Maréchal de France, Ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts,

VAILLANT.

NOTE E

(Les notes suivantes, comprenant l'état des tableaux adressés par le musée central de Paris aux divers musées de province, en vertu du 14 fructidor, ont été copiées scrupuleusement sur le registre officiel déposé aujourd'hui dans les archives du Louvre. On a conservé les dimensions marquées en pieds et pouces.)

MUSÉE D'ANGERS

État des trente et un tableaux remis, sur décisions du ministre de l'intérieur des 28 pluviôse an VI et 15 pluviôse an VII, à MM. Marchand et Vallée, pour le musée d'Angers (16 février 1798 et 3 février 1799).

Champagne. — Le Christ au milieu des docteurs. H. 8,0. L. 5,6. *Aux Chartreux.*

Vernet (Joseph). — Marine. H. 3,0. L. 4,8.

Desportes. — Fleurs, fruits et animaux (cintré). H. 4,0. L. 6,6.

Lagrenée (aîné). — Mercure confiant Bacchus aux nymphes de l'île de Naxos. H. 3,0. L. 2,6. *Maréchal de Noailles.*

Lagrenée (jeune). — Jeune fille couronnée de fleurs par un jeune homme. H. 3,0. L. 2,6. *Maréchal de Noailles.*

Gérard. — Joseph reconnu par ses frères. *Prix de l'Académie.*

Thevenin. — Joseph reconnu par ses frères (2e prix). *Prix de l'Académie.*

Lethière. — La Cananéenne (2e prix). *Prix de l'Académie.*

Girodet. — Romulus faisant tuer Tatius. *Prix de l'Académie.*

Vien. — Le corps d'Hector ramené à Troie. H. 10,0. L. 13,0. *Cabinet du roi.*

Lagrenée (aîné). — La famille de Darius. H. 10,0. L. 13,0. *Cabinet du roi.*

Ménageot. — Astyanax arraché des bras de sa mère. H. 10,0. L. 10,0. *Cabinet du roi.*

Ménageot. — Cléopâtre au tombeau de Marc Antoine. H. 10,0. L. 10,0. *Cabinet du roi.*

Berthélemy. — Éléazar refuse de manger du cochon. H. 10,0. L. 8,0. *Cabinet du roi.*

Boucher. — Le Génie des arts. H. 10,0. L. 10,0.

Daniel de Volterre (D'après). — La Descente de croix.

Corrége (d'après). — La Vierge à l'écuelle.

École italienne (Copie de l'). — La Vierge et l'enfant Jésus.

André del Sarto (Copie d'). — La Charité.

Poussin (Copie du). — Le Frappement du rocher.

Casanova. — Deux batailles.

Van Tulden. — Assomption de la Vierge.

Oudry. — Chasse au renard. *Beauvais.*

Restout (père). — Le Bon Samaritain.

Champagne. — Les Pèlerins d'Emmaüs.

Carle Vanloo. — Saint André.

Vernansal. — Sacrifice d'un guerrier.

Taraval. — Vénus sur les eaux.

Garnier. — Éponine et Sabinus.

Hue. — Combat du *Formidable* dans la rade d'Algésiras.

Ces deux derniers tableaux ont remplacé deux tableaux de Crayer et de Van der Meulen qu'on avait d'abord accordés.

NOTE F

MUSÉE DE BORDEAUX

Premier envoi.

GUERCINO. — Saint Bernard recevant sa règle de la Vierge. H. 9,6. L. 6,0. *Deuxième envoi d'Italie.*

VAN DYCK. — Portrait de Marie de Médicis. H. 7,6. L. 4,8. *Ancienne collection.*

RUBENS. — Martyre de saint Georges. H. 5,10. L. 5,0. *Belgique.*

BASSAN. — Sortie de l'arche. H. 3,3. L. 5,1. *Ancienne collection.*

TIZIANO. — La Madeleine. H. 2,8. L. 2,0. *Ancienne collection du palais Pitti.*

MICHEL ANGELO DA CARAVAGGIO. — Le Couronnement d'épines. H. 3,10. L. 5,0.

PERRUGINO. — La Vierge, saint Augustin, saint Jérôme. H. 6,8. L. 5,9. *Pérouse.*

MICHEL ANGELO DA CARAVAGGIO. — Saint Jean dans le désert. H. 5,2. L. 3,8.

NOEL COYPEL. — Allégorie à la religion. H. 5,7. L. 4,0. *Anc. collection.*

MICHEL CORNEILLE, signé LOUIS BOULLOGNE. — Le Baptême de Constantin. H. 5,0. L. 8,0. *Église de Paris.*

PIERRE MIGNARD. — Portrait ressemblant à Louis XIV en habit de guerrier. H. 4,1. L. 3,8. *Ancienne collection.*

INCONNU. — Cérémonie turque. Présentation d'un ambassadeur français. H. 2,9. L. 3,9. *Ancienne collection.*

MARIANNE LOIR. — Mme du Châtelet. H. 3,2. L. 2,6. *Ancienne collection.*

RUBENS (Attribué à). — Le Christ en croix. H. 3,3. L. 2,3. *Belgique.*

PAUL VÉRONÈSE (Attribué à). — L'Adoration des Rois. H. 1,10. L. 3,8. *Stathouder.*

PAUL VÉRONÈSE (Attribué à). — La femme adultère. H. 1,10. L. 3,8. *Stathouder.*

ÉCOLE FLAMANDE. — Portrait d'homme vêtu de rouge.

NICOLAS POUSSIN. — Sainte Famille.

École italienne. — Tête de guerrier avec bonnet à poil. H. 2,4. L. 2,4.

Luca Giordano. — Tête de vieille. H. 2,7. L. 2,0. *Ancienne collection.*

Solimène. — Joseph expliquant les songes dans la prison. H. 2,3. L. 1,7.

Ferdinand Bol (Dit de). — Abraham et ses serviteurs. H. 3,6. L. 4,4. *Munich.*

Ferdinand Bol (Dit de). — Apollon et Marysas. H. 3,6. L. 4,4. *Munich.*

Paul Véronèse ou de son oncle. — Une Sainte Famille. H. 3,3. L. 3,2. *Munich.*

Inconnu. — David devant Saül. Esquisse. H. 4,6. L. 5,8.

Inconnu. — Jésus donnant les clefs à saint Pierre. H. 7,6. L. 2,8.

Trevisani (Copié d'après). — Tête de femme. H. 1,8. L. 1,0.

Otto Venius d'après Correggio. — Tête de femme. H. 1,4. L. 1.0.

Deuxième envoi.

Jordaens. — Le Christ en croix et les deux larrons. H. 14,6. L. 7,8. *Belgique.*

Crayer. — L'Adoration des Bergers. H. 10,9. L. 7,6. *Belgique.*

Ph. de Champaigne. — L'Annonciation de la Vierge. H. 11,0. L. 10,0. *Église de Paris.*

Tiziano. — Lucrèce et Tarquin. H. 6,0. L. 4,6. *Ancienne collection*

Luca Giordano. — Hercule chez Omphale. H. 8,0. L. 10,0. *Munich.*

Van Dyck (Copie d'après). — La Vierge, l'enfant Jésus, des Anges et saint François. H. 9,0. L. 6,5. *Belgique.*

Restout. — Présentation au temple. H. 12,7. L. 8,5. *Église de Paris.*

École flamande. — Adoration des Anges à la crèche. H. 5,6. L. 4,2. *Anc. collection.*

Bassan. — Le Christ avec Marthe et Marie, vases, perdrix et accessoires. H. 3,5. L. 5,2.

Paul Véronèse (École de). — Sainte Famille. H. 2,4. L. 2,11.

Tiziano (Attribué à). — La Femme adultère. H. 4,2. L. 6,2. *Envoi de Modène.*

Restout. — Un Prophète. H. 10,6. L. 3,6. *Église de Paris.*

Bunel. — L'Assomption de la Vierge. H. 10,10. L. 6,0. *Capucins Saint-Honoré.*

Rubens et Sneyders. — La Chasse au lion. H. 10,0. L. 7,6. *Munich.*

Inconnu. École vénitienne. — Portrait d'homme entre deux miroirs. H. 3,10. L. 2,10. *Anc. collection.*

Piètre de Cortone. — La Vierge et l'enfant Jésus. H. 4,9. L. 3,6. *Ancienne collection.*

Recettes.

Reçu le 11 pluviôse an XI, du citoyen Journu Auber, membre du Sénat conservateur, la somme de . . . . 800 fr. » c.
30 floréal an XIII, la somme de. 3,107 75

Total. . . . . 3,907 fr. 75 c.

Dépenses.

Payé l'an XI, l'an XII et l'an XIII à Michau, restaurateur de tableaux, à Nadreau, menuisier, à Fouque, rentoileur et à divers, diverses sommes se montant à 3,907 fr. 75 c.

NOTE G

MUSÉE DE CAEN

VAN DYCK. — La Communion de saint Boniface. H. 10,0, L. 6,0. *Belgique.*

GUERCHIN (École du). — Coriolan apaisé par sa mère. H. 8,10. L. 8,2. *Hôtel de Toulouse.*

PAUL DE VOS. — Chasse aux ours. H. 6,3. L. 10,8. *Ancienne collection.*

PAUL VÉRONÈSE. — Tentation de saint Antoine. H. 6,0. L. 4,6. *Mantoue.*

LESUEUR (Attribué à). — Christ en croix, la Vierge, la Madeleine et saint Jean. H. 5,10. L. 4,0. *Église de Paris.*

TINTORET. — Descente de croix (octogone). H. 4,3. L. 3,0. *Magasins de Versailles.*

PAUL VÉRONÈSE. — Le Départ des Israélites. H. 3,0. L. 3,8. *Palais Royal.*

SALOMON KONING. — Un Médecin à son bureau. H. 1,8. L. 1,7.

PH. DE CHAMPAGNE. — Le Vœu de Louis XIII. H. 10,6. L. 8,2. *Notre-Dame de Paris.*

POUSSIN. — Mort d'Adonis. *Ancienne collection.*

PAUL DE VOS. — Chasse aux loups. H. 7,8. L. 10,0. *Munich.*

DULIN. — Le Christ guérissant les Malades. H. 13,0. L. 14,0. *Églises de Paris.*

PÉRUGIN. — Mariage de la Vierge. H. 7,2. L. 5,8. *Pérouse.*

BERTHOLET FLEMAEL. — Adoration des Bergers. H. 9,10. L. 6,3. *Liége.*

GÉRARD DE LAIRESSE. — Pénitence de saint Augustin. H. 10,8. L. 8,6. *Liége, très-beau.*

FÉTI. — Naissance de la Vierge. H. 6,0. L. 4,3. *La Charité.*

MONPER. — Paysage, la Femme aux pieds du Christ. H. 3,7. L. 5,6. *Munich.*

VERDIER (D'après Poussin). — La Cène. H. 4,0. L. 5,0. *Ancienne collection.*

GUERCHIN (École du). — Didon abandonnée. H. 4,3. L. 4,6. *Hôtel de Toulouse.*

De Serre. — Bacchus et Ariane. H. 3,6. L. 4,6. *Prix de l'Académie.*

Ph. de Champagne. — La Samaritaine (rond). H. 3,6. L. 3,6.

École de Venise. — Le Christ au tombeau et les Maries. H. 1,9. L. 4,0.

Vignon. — Lucrèce. H. 2,10. L. 2,3.

École italienne moderne. — Sainte Famille. H. 2,8. L. 3,8.

André del Sarte (D'après). — La Vierge et l'enfant Jésus. H. 3,1. L. 2,4.

Vignon. — Didon. H. 2,10. L. 2,3.

Valerio Castelli. — Simon le Magicien. H. 2,2. L. 1,9. *Émigré Milliotti.*

Salomon Ruysdael. — Paysage. H. 1,6. L. 1,11. *Émigré.*

Féti (D'après). — Un Ange jouant du violon devant saint François. H. 3,0. L. 2,6. *Émigré Milliotti.*

Rubens (D'après). — L'Assomption de la Vierge. H. 2,8. L. 1,11.

Raphael (D'après). — L'École d'Athènes. H. 6,0. L. 5,0. *Émigré d'Aligre.*

École napolitaine. — Un Homme tenant une figure. H. 2,4. L. 1,11.

Van Artois. — Paysage. H. 2,7. L. 3,8.

Inconnu marqué D. — Paysage. H. 2,3. L. 3,0.

Lesueur (Nicolas). — L'Arche d'alliance. H. 3,0. L. 4,0. *Ancienne académie.*

Jouvenet. — Apollon et Thétis. *Ancienne collection.*

La Traverse. — Tobie faisant enterrer les morts. H. 3,6. L. 4,6. *Ancienne académie.*

Moyrat. — Continence de Scipion. H. 3,6. L. 5,6. *Munich.*

Lambert Zustris. — Baptême de saint Jean. H. 4,0. L. 7,2. *Ancienne collection.*

Ancien maitre français. — Portrait d'un sculpteur. H. 8,3. L. 4,0. *Belgique.*

Lorrain. — La Madeleine en adoration devant le Christ. H. 7,0. L. 5,4.

Galloche. — Roland apprenant l'amour d'Angélique pour Médor. H. 2,6. L. 3,8.

Van Dyck (D'après). — La Vierge et l'Enfant avec des saints. H. 9,0. L. 6,5. *Liége.*

Blain de Fontenay. — Pot de fleurs. H. 4,7. L. 4,5.

Pérugin. — Saint Jérôme avec le lion. *Ancienne collection.*

Raphael (D'après). — Le Christ porté au tombeau, d'après le tableau de la galerie Borghèse.

Arrêté le 11 pluviôse an XII.

Signé : Fleuriau,

Commissaire pour le musée de Caen.

Tableaux délivrés à la ville de Caen par décision de l'empereur en date du 15 février 1811.

OUDRY. — Les Marcassins.
PAUL VÉRONÈSE. — Jésus-Christ donne les clefs à saint Pierre. H. 3,0. L. 2,2.
CAPUCINO. — Mercure et Argus.
MARTIN. — Vue d'une ville.
LEBEL. — Deux tableaux : Paysage et Marine. H. 2,9. L. 3,8.
PANNINI. — Une cérémonie.
SNEYDERS. — Une cuisine. H. 7,5. L. 7,0.
PAUL VÉRONÈSE. — Hérodiade. H. 7,2. L. 8,6.
VAN DER MEULEN. — Passage du Rhin, deux tableaux. H. 4,10. L. 2,7.
RUBENS (École de). — Abimelech. H. 6,4. L. 7,10.
VAN DEN ECKOUT. — La Circoncision. H. 3,1. L. 2,3.
FRANCK. — Sujet de la vie de Moïse. H. 1,10. L. 2,9.
ÉCOLE GÉNOISE. — Faune et Bacchante.
MANFREDI (Imitation de). — Des joueurs. H. 4,6. L. 5,6.
ANDRÉ DEL SARTE. — Saint Sébastien. H. 2,7. L. 2,1.
ÉCOLE GÉNOISE. — Apollon et Marsyas.
FRANC FLORE. — Portrait de femme (sur bois). H. 3,5. L. 2,8.
HONDEKOOTER. — Une poule et ses petits. H. 2,4. L. 2,4.
RIGAUD. — Portrait de la femme du sculpteur Desjardins. H. 4,4. L. 3,2.
REMBRANDT (École de). — Tête d'homme. H. 2,0. L. 1,10.
LIEVENS (Attribué à). — Tête de vieillard. H. 2,3. L. 1,9.
DENNER. — Tête d'homme avec chapeau (cuivre). H. 1,3. L. 1,1.
OTTO MARSÉUS. — Plantes et papillons. H. 1,7. L. 1,4.
KNELLER (École de). — Tête de guerrier. H. 2,3. L. 1,9.
HONTORST. — Effet de lumière, deux têtes. H. 2,6. L. 2,0.
REMBRANDT (École de). — Une Vieille servante (sur bois). H. 2,6. L. 2,0.
HEMSKERKE. — Le déluge (sur bois). H. 2,4. L. 2,11.
DENNER. — Tête de vieille femme. H. 1,10. L. 7,5.
ALBANE. — La Madeleine (cuivre). H. 1,0. L. 9,0.
L'ESPAGNOLET. — Tête de saint Pierre. H. 7,6. L. 1,2.
ALBERT DURER (Cru d'). — La Vierge et trois saintes (bois). H. 2,4. L. 2,2.
RUBENS. — Portrait d'homme (bois). H. 2,3, L. 2,0.
ÉCOLE ALLEMANDE. — Loth et ses filles (bois). H. 2,6. L. 3,0.

Il a été payé par le citoyen Fleuriau, de pluviôse an II à floréal an XII, en diverses sommes, le prix total de 3,767 fr. 73 c. pour restauration et emballage des tableaux du premier envoi.

NOTE H

MUSÉE DE DIJON

État des tableaux délivrés à ce département par la direction du musée Napoléon.

Premier envoi.

TINTORETTO. — L'Assomption de la Vierge. H. 7,4. L. 2,6. *Ancienne collection.*

ANTOINE COYPEL. — Le Sacrifice d'Iphigénie. H. 4,7. L. 6,7. *Ancienne collection.*

PH. DE CHAMPAGNE. — La Mère de douleur au pied de la croix. H. 5,4. L. 8,0. *Église de Paris.*

GENNART. — Une Sainte Famille. H. 3,0. L. 4,0. *Ancienne collection.*

LESUEUR. — Le Christ en croix, fond de paysage. H. 6,0. L. 4,0. *Église de Paris.*

NOEL COYPEL. — Sainte Geneviève recevant la médaille de saint Médard. H. 2,6. L. 1,9. *Église de Paris.*

RUBENS. — Entrée de Jésus dans Jérusalem. H. 2,6. L. 1,9. *Malines.*

RUBENS. — La Cène de Notre-Seigneur. H. 2,6. L. 1,9, *Malines.*

GUIDO RENI. — Le Père éternel la main sur la boule du globe. H. 2,2. L. 5,8. *Envoi d'Italie.*

CRAYER. — Le Christ au tombeau sur les genoux de sa mère, la Madeleine et saint Jean. H. 6,0. *Belgique.*

MICHEL CORNEILLE. — L'Assomption de la Vierge. H. 6,3 L. 5,00. *Église de Paris.*

NOEL COYPEL. — Apollon couronné par la Victoire. H. 5,10. L. 5,11. *Ancienne collection.*

JOUXENET. — Le Christ en croix. H. 5,6. L. 3,6. *Église de Paris.*

Inconnu. — Mariage de saint François Ier et de Marie de Médicis. H. 3,7. L. 5,0. *Ancienne collection* [1].

Rubens. — La Vierge et la sainte Famille, H. 3,6. L. 2,8. *Palais Pitti.*

Charles Coypel. — Adoration des Bergers. H. 4,10. L. 3,2. *Église de Paris.*

Ph. de Champagne. — Le Bon Pasteur. H. 4,9. L. 2,10. *Église de Paris.*

Valentin. — Saint Jean, demi-figure. H. 2,4. L. 1,10. *Ancienne collection.*

Bassan. — La Flagellation. H. 4,1. L. 2,10. *Ancienne collection.*

Boullogne. — Sacre de saint Augustin. H. 2,3. L. 1,10. *Église de Paris.*

Boullogne. — La Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean et un moine. H. 2,3. L. 1,10. *Église de Paris.*

Perrugino. — Le Baptême de saint Augustin. H. 2,4. L. 1,9. *Ancienne collection.*

Van Dyck (D'après). — Portrait d'un homme avec fraise. H. 2,4, L. 1,6, *Ancienne collection.*

Inconnu. — Un Aveugle près d'un âne renversé. H. 2,0. L. 1,6, *Ancienne collection.*

Inconnu (École d'Italie). — La Vierge, Jésus, saint Joseph, sainte Marguerite et deux anges. H. 3,0. L. 3,6. *Ancienne collection.*

Simon Vouet. — Présentation de la Vierge au Temple, H. 5,9. L. 4,2. *Église de Paris.*

Deuxième envoi.

Crayer. — L'Assomption de la Vierge. H. 11,8. L. 9,0. *Belgique.*

Guido Reni. — Ève donnant la pomme. H. 8,6. L. 6,0. *Turin.*

Rubens. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint François. H. 5,7. L. 4,10. *Belgique.*

Paul Véronèse. — Saint Pierre, saint Paul, la Vierge dans la gloire. H. 9,0. L. 11,6. *Envoi d'Italie.*

Detroy. — Ecce Homo. H. 10,0. L. 6,10. *Église de Paris.*

Perugino. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean. H. 2,4. L. 1,9.

École française. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint François. H. 6,4. L. 4,6.

Lebrun (École de). — Le Christ foudroyant les anges rebelles. H. 5,4. L. 4,8. *Église de Paris.*

Inconnu. — Résurrection de Lazare. — H. 12,0. L. 8,0. *Liége.*

École flamande. — Sainte Marie à qui l'exécuteur va couper la tête. H. 5,8. L. 3,4.

[1] Je copie exactement l'inventaire, et lui laisse la responsabilité de ce singulier anachronisme.

Poussin (D'après, copie de M. Peyron). — Le Martyre de saint Érasme. H. 8,0. L. 5,0. *Académie de peinture.*

Valentin (D'après, par Régnault). — Martyre de sainte Procette. H. 8,0. L. 5,0. *Académie de peinture.*

Caravage (D'après, copie de M. Perrin). — Le Christ mort entouré de sa famille. H. 8,6. L. 7,2. *Académie de peinture.*

Carrache (ancienne et belle copie). — Notre-Seigneur et une femme, fond de paysage. H. 9,10. L. 7,8. *Académie de peinture.*

Van Dyck. — La Descente du Saint-Esprit. *Tableau de la conquête de 1806. Berlin.*

État des tableaux délivrés à la ville de Dijon (département de la Côte-d'Or), conformément à la décision de Sa Majesté l'Empereur qui accorde des tableaux à six villes de l'Empire, en date du 15 février 1811, et décision du Ministre de l'Intérieur du 21 mars 1811.

Bachiche (école italienne). — Prédication de saint Jean. H. 1,80. L. 1,70. *Ancienne collection.*

Paul Véronèse. — Moïse sauvé des eaux. H. 1,16. L. 1,84. *Ancienne collcction.*

Breughels (de Velours). — Vue d'une maison de Plaisance. H. 1,87. L. 2,95. *Ancienne collection.*

Valentin. — Saint Pierre délivré de prison. H. 1,20 L. 1,90. *Saint-Louis-des-Français.*

La Fosse. — Bacchus et Ariane. H. 2,44. L. 1,85. *Ancienne collcetion.*

Jacques Bassan. — La Sortie de l'Arche, remplaçant le n° 103. H. 1,32. L. 1,67. *Vienne.*

Léandre Bassan. — L'Institution de l'Eucharistie, remplaçant le n° 105. H. 1,97. L. 2.62. *Ancienne collection.*

Lagrenée (aîné). — La Veuve de Malabar. H. 3,30. L. 4,25. *Ancienne collection.*

Perrin. — La Mort de Sénèque. H. 3,27. L. 3,27. *Ancienne collection.*

Champaigne. — La Présentation au Temple. H. 3,97. L. 3,30. *Ancienne collection.*

Legrand (de Rouen). — La Mort de Pline l'Ancien. H. 2,63. L. 3,58. *Ancienne collcction.*

Van der Meulen. — La Ville de Besançon. H. 2,30. L. 3,35. *Ancienne collection.*

Van der Meulen. — Une Action des campagnes de Louis XIV. H. 0,49. L. 1,16. *Ancienne collection.*

Nicasius. — Combat de chiens et chats. H. 1,38. L. 1,83. *Ancienne collection.*

Albane. — La grande sainte Famille. H. 3,0. L. 2,0. *Deuxième envoi d'Italie.*

Lanfranc. — Saint Pierre les mains jointes. H. 0,74. L. 0,60. *Ancienne collection.*

Luini. — La Vierge, l'enfant Jésus (sur bois). H. 0,85. L. 0,69. *Vienne.*

André del Sarte. — Saint Jean (sur bois). H. 0,65. L. 0,48. *Vienne.*

Hans Hemmessen. — Vénus endormie. H. 0.90. L. 1,52. *Vienne.*

Pompeo Battoni. — Allégorie à la gloire du prince Kaunitz. H. 1,0. L. 1,38. *Vienne.*

Léandre Bassan. — Saint Sébastien martyrisé. H. 0,66. L. 0 77. *Vienne.*

Parrocel d'Avignon. — Une Bataille. H. 1,10. L. 1,02. *Ancienne collection.*

Carle Maratte. — La Vierge adorant l'enfant Jésus. H. 1,45. L. 1,93. *Berlin.*

Parmesan. — La Vierge, l'enfant Jésus et un ange. H. 0,51. L. 0,40. *Ancienne collection.*

Capucino. — Sainte Catherine. H. 0,72. L. 0,82. *Ancienne collection.*

Otto Marseus. — Plantes et oiseaux. H. 0,50. L. 0,60. *Brunswick.*

Otto Vénius. — Le Combat des Amazones (sur bois). H. 0,97. L. 1,25. *Berlin.*

Oudry. — Chien et oiseaux. H. 1,20. L. 1,80. *Schwerin.*

Chardin. — Le Portrait de Rameau. H. 1,18. L. 0,83. *Ancienne collection.*

Cru de Bernin. — Saint Jean prêchant (sur cuivre). H. 0,75. L. 0,61. *Ancienne collection.*

Recettes.

An XI, 27 messidor, le citoyen Paul, commissaire, nommé par le préfet du département de la Côte-d'Or, pour recevoir les tableaux destinés au musée de Dijon, a déposé la somme de . . . . 790 fr. » c.

An XII, 3 ventôse, reçu (idem) du citoyen Paul la somme de. . . . . 790 »

1809, 20 juin, reçu de Mme Hoin, pour le compte de la ville de Dijon, la somme de. 1839 30

Dépenses.

	fr.	c.
An XI, 17 fructidor, payé à Nadreau, menuisier. . .	150	»
An XI, 30 fructidor, payé à Fouque, rentoileur. . . .	250	»
An XI, 30 fructidor, payé à Michau, restaurateur . .	250	»
An XII, 23 nivôse, payé à Michau, restaurateur . . .	100	»
An XII, 18 ventôse, payé à Michau, restaurateur. . .	400	»
An XII, 18 ventôse, payé au citoyen Nadreau, menuisier.	150	»
1809, 19 juillet, payé pour gratification aux gardiens.	48	»
1809, 19 juillet, payé pour frais de bureau.	20	»
1809, 10 juillet, payé à Nadreau, menuisier. (solde de son mémoire réglé).	467	15
1809, 19 juillet, payé à Fouque, rentoileur (solde de son mémoire réglé).	784	»
1809, 19 juillet, payé à Michau, restaurateur (solde de son mémoire réglé).	800	»

NOTE I

MUSÉE DE GRENOBLE

État des dix-sept tableaux remis, suivant décision du ministre de l'intérieur du 7 ventôse an VII, et du directeur général des musées, à M. Jay, pour le musée.

JOUVENET. — Saint Ovide. *Capucins Saint-Honoré.*
JOUVENET. — Le Christ au jardin des Olives.
VOUET. — Jésus guérissant les malades. *Oratoire.*
VOUET. — Repas en Égypte (bois).
TESTELIN. — La Madeleine dans le désert.
VAN THULDEN. — Le Père Éternel et Jésus-Christ. *Mathurins.*
P. DE CHAMPAIGNE. — La Résurrection de Lazare.
P. DE CHAMPAIGNE. — Une Assomption de la Vierge. *Saint-Germain l'Auxerrois.*
LE BRUN. — Saint Louis guérissant les malades.
DESPORTES, fils. — Une chasse au Cerf.
DESPORTES, père. — Un paon et un chien sous un vestibule.
P. MIGNARD. — Le Temps. Tableau allégorique. *Tuileries.*
LAGRENÉE aîné. — L'Aumône. Copie d'après le Dominiquin.
LE GUIDE. — Saint Antoine et la Vierge. Copie.
GASPARD DE CRAYER (D'après). — Le Martyre de sainte Barbe.
JORDAENS (D'après). — Une Nativité ou Adoration des Bergers.
LE POUSSIN (D'après). — Le Massacre des innocents.

État des tableaux destinés à la ville de Grenoble, conformément à la décision de Sa Majesté l'Empereur qui accorde des tableaux à six villes de l'Empire, en date du 15 février 1811.

Bloemaert. — La Grande adoration des Rois. H. 13,6. L. 9,0. *Vienne.*

Capucino. — Les Pèlerins d'Emmaüs. H. 3,10. L. 5,3. *Rome. Prince Braschi.*

Paul Véronèse. — Le Christ guérissant l'hémorroïse. H. 6,0. L. 10,4. *Versailles.*

Bramantino. — Le Christ portant sa croix. H. 2,0. L. 2,5. *Vienne.*

Pérugin. — Un Saint. H. 5,4. L. 3,0. *Pérouse.*

École d'Allori. — Hérodiade. H. 5,2. L. 4,3. *Berlin.*

Bourdon. — La Continence de Scipion. H. 5,0. L. 6,6. *Châteauneuf.*

Aman. — Annibal devant le sénat de Carthage. *Ancienne académie.*

Rubens. — Saint Ambroise, saint Georges et sainte Scholastique. H. 14,9. L. 9,0. *Anvers.*

Champaigne. — Une Cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit. H. 9,0. L. 12,4. *Émigré Montmorency.*

Vignon. — Le Christ au milieu des docteurs. H. 4,8. L. 7,0. *Église de Paris.*

G. Cagnacci. — Samson tuant les Philistins. H. 8,4. L. 6,4. *Ancienne collection.*

Crayer. — Un Ex-Voto à la Vierge. H. 8,6. L. 6,2. *Belgique.*

Van der Meulen. — Vue du Pont Neuf et cérémonie. H. 5,9. L. 10. *Musée Napoléon.*

Champaigne. — Le Précurseur. H. 4,0. L. 3,0. *Ancienne académie.*

École allemande. — Le Christ arrêté au jardin. H. 2,9. L. 1,11. *Cassel.*

André del Sarte. — La Vierge et l'enfant Jésus. H. 5,7. L. 4,2. *Vienne.*

Bassan. — Deux tableaux représentant une ferme et un pendant. H. 4,2. L. 5,8. *Ancienne collection.*

Vasari. — Une Sainte Famille. Figures colossales. *Vienne.*

Sneyders. — Des Perroquets. H. 3,9. L. 3,0. *Vienne.*

Raphael (École de). — Sainte Famille et sainte Marguerite. H. 4,0. L. 2,4. *Berlin.*

Maitre allemand. — Les Noces de Thétis et de Pélée, sur cuivre. H. 1,0. L. 1,4. *Cassel.*

Baroche. — L'Ange Gabriel. H. 1,2. L. 0,10. *Palais Pitti.*

Baroche. — La Vierge. H. 1,2. L. 0,10. *Palais Pitti.*

CARLO DOLCI. — Une Tête de Christ couronné d'épines. H. 1,2. L. 1,1. *Anc. collection.*

ALBANE. — Le Christ servi par les anges. *Milan.*

ALBANE. — Le Repos de la sainte Famille. H. 1,1. L. 1,4. *Milan.*

CORRÉGE (École du). — La Vierge, l'enfant Jésus, des anges et saint Joseph. H. 1,2. L. 1,0. *Émigré d'Angevilliers.*

ALEX. VÉRONÈSE. — La Mort d'Abel. Copie. H. 1,9. L. 2,2. *Saint-Louis des Français, à Rome.*

CANALETTI. — La Place Saint-Marc. H. 2,1. L. 3,2. *Émigrés.*

NOTE J

MUSÉE DE LILLE

Guido Reni. — Une Sybille. H. 6,5. L. 5,2. *Ancienne collection.*
Simon de Vos. — La Résurrection. H. 5,4. L. 4,4. *Belgique.*
Paul Véronèse. — Martyre de saint Georges. H. 6,2. L. 4,10. *Ancienne collection.*
Ph. de Champaigne. — Adoration de Jésus. H. 6,7. L. 3,6. *Église de Paris.*
Hondekotter. — Combat de coqs. H. 3,2. L. 5,4. *Ancienne collection.*
Ch. Allori. — Judith tenant la tête d'Olopherne. H. 3,7. L. 3,4. *Ancienne collection.*
Vernet. — Marine, soleil couchant. H. 1,6. L. 3,11. *Ancienne collection.*
Restout. — Les Pèlerins d'Emmaüs. H. 8,10. L. 5,6. *Ancienne collection.*
Séb. Bourdon. — Le Christ soutenu par les anges. H. 5,5. L. 6,10. *Ancienne collection.*
École française. — Hercule tenant Cacus. H. 5,6. *Ancienne académie.*
Att. a Carlo Sarracino. — Fuite en Égypte. H. 5,11. L. 4,3. *Munich.*
Inconnu. — Évêque agenouillé. Moines. H. 5,6. L. 3,9.
Ph. de Champagne. — Le Bon Pasteur. H. 5,7. L. 2,7. *École de Paris.*
Inconnu. — Paysage. H. 4,8. L. 4,2.
Inconnu. — Le Christ portant sa croix. H. 4. L. 3.
Ancien maitre français. — La Cène. H. 2,7. L. 4,3.
André del Sarto. — La Vierge, l'enfant Jésus et trois anges. H. 3,9. L. 3,1.
Copie du Bassan. — Les Vendeurs du Temple. H. 3,2. L. 4,0. *Ancienne collection.*
Copie de Raphael. — Sainte Famille. H. 2,9. L. 1,11.
Copie de Rubens. — Portrait d'enfant. H. 2,2. L. 1,8.
Corneille Schut. — Alexandre coupant le nœud gordien. H. 1,6. L. 1,9.
Style de Schalcken. — Femme lisant. H. 1,2. L. 0,10.

Rachel Ruisch. — Fleurs. H. 0,11. L. 0,8.
Poelenburg (École de). — Jugement dernier. H. 3,1. L. 2,4.
Ancienne école française. — Christ au tombeau. H. 1,10. L. 4,4.
Mignard. — Jugement de Midas. H. 2,7. L. 4,9. *Ancienne collection.*
Paris Bordone. — Portrait vénitien. H. 4,0. L. 3,4.
Van Dyck (Copie de).— La Vierge, l'enfant Jésus et un donataire. H. 4,2. L. 3,6.
École d'Italie. — Sainte Famille. H. 4,0. L. 3,0.
Inconnu. — Abraham et Isaac partant pour le sacrifice. H. 3,3. L. 4,3.
Dosso. — Le Christ en jardinier apparaissant à la Madeleine. H. 6,0. L. 5,10. *Ancienne collection.*
Bordeux. — Enlèvement des Sabines. H. 4,10. L. 3,10. *Ancienne académie.*
Van Dyck. — Portrait de Marie de Médicis. H. 3,10. L. 3,5. *Ancienne collection.*
Belle (le fils). — Retour de l'enfant prodigue. H. 4,10. L. 3,10. *Ancienne académie.*
Romanelli. — Plafond, sujet allégorique. H. 8,4. L. 5,0. *Ancienne académie.*
Piazetta. — L'Assomption de la Vierge. H. 15,8. L. 7,6. *Ancienne académie.*
Ph. de Champaigne. — La Salutation angélique. H. 11,2. L. 8,0. *Église de Paris.*
Crayer. — Pêche miraculeuse. H. 14,6. L. 10,0. *Belgique.*
Rubens. — La Madeleine soutenue par les anges. H. 9,0. L. 6,10. *Belgique.*
École de Venise. Vignon. — L'Adoration des Rois. H. 5,1. L. 9,9. *Église de Paris.*
Crayer. — Martyr enterré vivant. H. 9,4. L. 7,0. *Belgique.*
Carle Maratte. — Dédicace du temple de la Paix. H. 9,5. L. 8,3. *Hôtel de Toulouse.*
Carrache (École des). — Le Christ entre les bras de Marie. H. 3,0. L. 2,11. *Ancienne collection.*
Mignard (Nicolas). — La Fortune versant ses biens. H. 6,3. L. 4,8. *Palais des Tuileries.*

Recettes.

Sommes déposées par le sieur Laffitte, fondé de pouvoir du préfet du département du Nord, l'an II, 3,738 fr. 31 c.

Dépenses.

A divers restaurateurs et rentoileurs (an II), 3,738 fr. 31.

NOTE K

MUSÉE DE LYON

Premier envoi.

PAUL VÉRONÈSE. — Adoration des Rois. H. 4,2. L. 9,2. *Ancienne collection.*

VOUET. — Présentation d'une jeune sainte à la porte d'un temple. H. 7,6. L. 4,8. *Église de Paris.*

LEBRUN. — Le Christ en croix. H. 7,10. L. 4,10. *Église de Paris.*

ALEXANDRE VÉRONÈSE. — David remerciant Dieu d'avoir vaincu Goliath. H. 4,2. L. 5,9. *Province de Châteauroux.*

L'ESPAGNOLET. — Saint Jérôme. H. 3,10. L. 2,6.

PAUL VÉRONÈSE. — Moïse sauvé des eaux. H. 4. L. 3,6. *Ancienne collection.*

ALBANE. — Saint Jean prêchant dans le désert. H. 2,4. L. 3. *Ancienne collection.*

ALBANE. — Le Baptême de Jésus. H. 2,5. L. 3. *Ancienne collection.*

DOMINIQUIN. — Saint Jean composant. H. 7,6. L. 4,8. *Église des Quatre-Nations.*

MAITRE ALLEMAND (ancien). — Le Christ portant sa croix. H. 3,3. L. 2,11. *Église des Quatre-Nations.*

BYLERT. — La Diseuse de bonne aventure. H. 3,6. L. 4,10.

MIGNARD. — Un artiste peignant une Annonciation. H. 4,10. L. 3,10. *Ancienne collection.*

STELLA. — Ex-voto à la Vierge. H. 4,5. L. 3. *Envoi d'Italie.*

PERRUGINO. — Saint Jacques apôtre et un évêque. H. 5,4. L. 2,10.

VERNET (Style de). — Marine. Tempête au soleil couchant. H. 2,7. L. 3,5.

GUERNEBROCK. — Quatre vues de Paris prises de différents points. H. 3. L. 5. *Ancienne collection.*

PARMESAN. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. H. 1. L. 4.

COLLIN DE VERMONT. — La Vierge, l'enfant Jésus, saint Joseph et sainte Catherine. H. 1,11. L. 1,7. *Ancienne collection.*

CARRACHE (D'après les). — Adoration des Bergers. H. 1,3. L. 1,11.
JEAN STEEN (Attribué à). — Incendie d'un village. H. 3,5. L. 4,8. *Envoi de Munich.*
LUIGI CARRACCI. — Adoration des Rois. H .3,0. L. 4,4. *Ancienne collection.*
ÉCOLE VÉNITIENNE. — Portrait d'homme. H. 4,2. L. 3,3. *Ancienne collection.*
LESUEUR (Attribué à). — La Foi. H. 1,11. L. 1,4. *Ancienne collection.*
LESUEUR (Attribué à), — La Religion. H. 1,11. L. 1,4. *Ancienne collection.*
ÉCOLE FRANCAISE. — Allégorie de la réunion de la Lorraine à la France. H. 4,6. L. 3,6. *Ancienne académie.*
REMBRANDT. — Agar répudiée par Abraham. H. 1,0. L. 0,10. *Munich.*
REMBRANDT. — Abraham et Isaac. H. 1,0. L. 0,10. *Munich.*
BOULLOGNE. — La sortie de l'Arche. H. 4,0. L. 3,0. *Ancienne collection.*
F.-P. VAN BRUSTEL. — Fleurs et Fruits. H. 2,4. L. 1,11. *Stathouder.*

Deuxième envoi.

JORDAENS. — La Visitation de la Vierge. H. 8,10. L. 5,10. *Belgique.*
GUIDE. — L'Assomption de la Vierge. H. 7,6. L. 5,0. *Pezzaro.*
VAN DYCK (D'après). — Le Christ soutenu par les anges. H. 3,9. L. 6,2. *Belgique.*
TINTORET. — La Vierge, Jésus, saint Jean, sainte Catherine. H. 6,0. L. 10,0. *Venant de Munich.*
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — L'Adoration des Bergers. H. 12,0. L. 7,7. *Église de Paris.*
LA HIRE. — Le Christ dans les bras du Père éternel et le Saint-Esprit. H. 9,0. L. 5,7. *Église de Paris.*
RAPHAEL (D'après). — Figure allégorique et deux enfants. H. 6,11. L. 4,7. *Ancienne académie.*
POUSSIN (D'après). — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. H. 2,8. L. 4,7.
CARAVAGE (D'après). — Le Christ porté au tombeau. H. 9,6. L. 6,3. *Par Perrin.*
GUIDE (D'après). — Le Martyre de saint Pierre. H. 9,10. L. 5,11. *Par Fabre.*
CARRACHE (D'après). — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge. H. 8,10. L. 5,9. *Par Garnier.*
RUBENS. — L'Adoration des Rois. H. 7,9. L. 10,0. *Venant de Munich.*
REVOIL. — Bonaparte ordonnant la réédification de la place Bellecour.
CALLET. — L'Entré triomphante de Bonaparte dans la ville de Lyon.

État des tableaux de fleurs, dessins coloriés, et dessins copiés d'après les statues, réunis par le citoyen Paul Caire, représentant du peuple, pour l'école de dessin de la fleur établie à Lyon, conformément à l'autorisation du ministre de l'intérieur du 25 messidor an VII.

FONTENAI. — Fleur et Fruits. H. 3,8,3. L. 4,0,0. *Ancienne collection.*
BAPTISTE. — Paniers de fleurs. H. 1,10,1. L. 2,1,10. *Ancienne collection.*
BAPTISTE. — Pots de fleurs. H. 2,1,10. L. 2,6,6. *Ancienne collection.*
BAPTISTE. — Vases de fleurs. H. 1,10,1. L. 1,10,1. *Ancienne collection.*
HULLIOT. — Un Trophée avec des fleurs. H. 3,0,11. L. 2.2,2. *Ancienne collection.*
DESPORTES père. — Un singe, un paon, un aras, des raisins et des fruits. H. 6,5,6. L. 5,6,5, *Ancienne collection.*

40 feuilles d'oiseaux coloriées à la chine sur papier vélin, provenant de la collection des dessins du ci-devant roi; elles portent les timbres de la commission des monuments de la République française, et sont renfermées dans un carton en forme de livre couvert en basane marbrée.

33 dessins et études, savoir : Dessins copiés d'après François Flamand; 1 dessin représentant l'*Ange et Tobie;* 5 dessins, études par Pompe Battoni, Domenico Corvi et autres; ces dessins sont à la sanguine. — 21 têtes, savoir : *Castor et Pollux, Méléagre, Hercule, Mercure, Gladiateur, Marc-Aurèle, Néron jeune, Lucius Vérus jeune, Caracalla, Sapho, Apollon, Laocoon,* un des fils de *Niobé*, une des filles de *Niobé, Vénus Médicis, Ajax, Vénus* du Capitole, une *Vestale,* une *Junon,* cinq têtes d'hommes, d'enfants inconnus d'après l'antique.

Nota. — Ces 33 dessins proviennent de l'émigré Albanie. Au bas est écrit : Je reconnais que l'administration du Muséum central des arts m'a remis deux caisses contenant neuf tableaux ou feuilles d'oiseaux coloriées à la chine sur papier vélin, avec trente-trois dessins et études énoncés au présent état, destinés pour les écoles centrale et spéciale de dessin pour la fleur, du département du Rhône.

Paris, 2 thermidor an VII de la République française une et indivisible.

Signé : PAUL CAIRE, représentant du peuple.

État des tableaux délivrés à la ville de Lyon, département du Rhône, conformément à la décision de Sa Majesté l'Empereur, qui accorde des tableaux à six villes de l'Empire, en date du 15 février 1811, et décision du ministre de l'intérieur du 21 mars 1811.

Calabrèse. — Sophonisbe. *Naples.*
Nuvolone. — L'Immaculée Conception. *Turin.*
Paul Véronèse. — Bethsabée. *Versailles.*
Van der Meulen. — Deux vues de villes, dont l'une est la ville de Lille. *Versailles.*
André del Sarte (D'après). — Le Sacrifice d'Abraham. *Stathouder.*
Parrocel. — Des Cavaliers. *Versailles.*
Tintoret. — Danaé. *Vienne.*
Josepin. — La Présentation de la Vierge. *Vienne.*
Hondekœter. — Coqs et dindons. *Brunswick.*
Lebrun. — La Résurrection de Jésus-Christ. *Saint-Sulpice (Paris).*
Champaigne. — Saint Gervais et saint Protais retirés du tombeau. *Saint-Gervais (Paris).*
Léandre Bassan. — Deux grandes batailles. *Vienne.*
Peters Neeffs. — Saint Pierre délivré de prison. *Brunswick.*
Benedette. — Des Animaux. *Émigré.*
Loir. — Diane et Endymion. *Versailles.*
Le Dominiquin (D'après). — La Chasse de Diane. *Ancienne académie.*
Desporte père. — La Chasse au sanglier. *École militaire.*
Lagrenée jeune. — Télémaque et Mentor. *Gobelins.*
Perrin. — La Mort de Cyanippe. *Gobelins.*
Sneyders. — Une Cuisine. *Belgique.*
Guerchin. — La Circoncision. *Deuxième envoi d'Italie.*
Sisto Badalocchio. — La Vierge, saint Antoine et saint Georges. *Parme.*
Crayer. — Saint Jérôme et son lion. *Saint-Sulpice (Paris).*
Lanfranc. — Saint Conrad. *Parme.*
Luca Giordano. — Saint Luc peignant la Vierge. *Naples.*
Louis Carrache. — Le Baptême de Jésus. *Brunswick.*
David Deheem. — Guirlande de fleurs et Portraits. *Stathouder.*
Rubens. — Saint François, saint Dominique préservant le monde de la colère du Christ. *Anvers.*

Jouvenet. — La Madeleine chez le Pharisien. *Abbaye Saint-Martin.*
École de Sienne. — Tobie rendant la vue à son père. *Cassel.*
Van Mol. — Saint Pierre délivré de prison. *Brunswick.*
Titien (École de). — Sainte Famille et un Donataire. *Cassel.*
Carlo Cignani. — La Vierge faisant jouer Jésus. *Berlin.*
Jean Fyt. — Du Gibier. *Muich.*
Du Corrége. — La Vierge, l'enfant Jésus (imitation de Jérôme). *Vienne.*
Albert Durer. — La Vierge, Jésus, la duchesse de Bourgogne et Albert Durer. *Vienne.*
Breughel (imitation). — L'Air. *Brunswick.*
Breughel (imitation). — L'Eau. *Brunswick.*
Breughel (imitation). — La Terre. *Brunswick.*
Breughel (imitation). — Le Feu. *Brunswick.*
Ecole vénitienne. — La Maîtresse de Padouan. *Vienne.*
Van Dick. — Têtes de vieillards (esquisses). *Vienne.*
Piètre de Cortone. — César répudiant Calpurnie. *Hôtel de Toulouse.*
Pérugin. — L'Ascension. *Pérouse.*
Mirevelt — Une Famille de dix personnes. *Cassel.*
Jordaens. — L'Adoration des Bergers. *Belgique.*
Baptiste. — Un Pot de fleurs. *Versailles.*
Jouvenet. — Les Vendeurs chassés du Temple. *Abbaye Saint-Martin.*
Thomas Goulet — Saint Gervais et saint Protais flagellés. *Saint-Gervais.*
Desportes père. — Des Oiseaux et des Fleurs. *Versailles.*

Recettes.

An XI, 13 ventôse, le citoyen Paul Caire, chargé de recevoir les tableaux destinés au département du Rhône, a déposé la somme de huit cents francs	800 fr. » c.
An XI, 30 thermidor, reçu idem la somme de	800 »
An XIII, 20 fructidor, reçu la somme de.	2,127 73
Total des recettes. . .	3,727 fr. 73 c.

Dépenses.

An XI, 19 germinal, payé au citoyen Nadreau, menuisier	159 fr. » c.
An XI, 26 germinal, payé au citoyen Michau, restaurateur	300 »

An XI, 15 prairial, payé au citoyen Nadreau, menuisier.	150	»
An XI, 3 messidor, payé au citoyen Hacquin. . . .	200	»
An XI, 9 fructidor, payé au citoyen Michau.	250	»
An XI, 17 fructidor, payé à Nadreau.	100	»
An XII, 7 germinal, payé à Nadreau, menuisier. . .	150	»
An XII, 10 messidor, payé à Michau, restaurateur . .	150	»
An XIII, 20 fructidor, payé à Nadreau, menuisier . .	185	38
Id. id. payé à Michau, restaurateur .	1,005	»
Id. id. payé à Hacquin, rentoileur . .	819	85
Id. id. à Fosse, gratification aux gardiens	20	»
An XIII, 20 fructidor, pour menues dépenses	20	»
Total des dépenses	3,727 fr.	73 c

NOTE L

MUSÉE DU MANS

État des seize tableaux remis, suivant décision du ministre de l'intérieur, du 24 pluviôse an VII, à M. Besnard pour le musée du Mans.

Champaigne. — Le prophète Élie et un ange.
Id. (1re manière). — Adoration des rois.
Poerson. — Cincinnatus quittant la charrue.
Id. Cincinnatus retourne à la charrue.
Ant. Coypel. — Allégorie (*Tuileries*).
Restout. — Abraham et les anges.
Blanchard. — Le Christ et les Maries.
Lahire. — Le Christ au jardin des Oliviers.
Carle Vanloo. — Le Lavement des pieds.
Jouvenet. — Présentation au Temple.
Van Thulden. — Descente du Saint-Esprit.
Valentin. — Couronnement d'épines (copie).
Julien. — Sacrifice de Gédéon (*prix de l'Académie*).
Carle Vernet. — Abigaïl venant au-devant de David.
Duvivier [1]. — Horace poignardant Camille (prix).
Garnier. — Un prix (sujet non connu).

[1] Ce Duvivier doit être le fils du graveur en médailles, dont Louis Gougenor dit dans sa Notice « qu'il s'applique à la peinture sous les yeux de M. Chardin. »

NOTE M

MUSÉE DE MARSEILLE

État des tableaux délivrés au département des Bouches-du-Rhône.

RUBENS (École de). — Généalogie. H. 14,0. L. 9,9.

PH. DE CHAMPAIGNE. — L'Assomption de la Madeleine. H. 9,0. L. 12,0. *Église de Paris.*

J.-B. CHAMPAIGNE. — Saint Paul lapidé. H. 13,10. L. 10,5. *Notre-Dame.*

GUERCHIN (École du). — Hector disant adieu à Priam. H. 9,10. L. 8,2. *Hôtel de Toulouse.*

RAPHAEL (Attribué à). — Saint Jean composant l'Apocalypse. H. 7,6. L. 5,2. *Anc. collection du Roi.*

PH. DE CHAMPAIGNE. — Assomption de la Vierge. Plafond du Val-de-Grâce. H. 6,0. *Val-de-Grâce.*

CRAYER. — L'homme entre le Vice et la Vertu. H. 7,9. L. 7,5. *Belgique.*

LESUEUR. — Présentation au temple. H. 7,0. L. 5,2. *Séminaire Saint-Sulpice.*

JORDAENS. — La Pêche miraculeuse. H. 3,8. L. 5,9. *Ancienne collection.*

PERRUGINO. — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, sa tête soutenue par saint Jean. H. 5,6. L. 5,6. *Palais Pitti.*

PERRUGINO. — Christ au tombeau. H. 4,3. L. 4,6. *Pérouse* (*hôpital de*).

ANNIBAL CARRACHE. — La Noce de village. H. 4,6. L. 7,10. *Ancienne collection du Roi.*

LOIR. — Une Sainte en prière devant la statue de la Vierge. H. 5,6. L. 4,0. *Église de Paris.*

VAN DYCK. — Le Christ mort repose sur les genoux de la Vierge. H. 4,6. L. 4,6. *Belgique.*

GUIDO RENI. — La Charité romaine. H. 4,0. L. 3,0. *Hôtel de Toulouse.*

ERASME QUELLINUS. — Pensée sur la mort. H. 3,0. L. 3,9.

GIULIO ROMANO. — Trois cavaliers. H. 3,0. L. 2.8. *Ancienne collection.*

BASSAN. — Construction de l'Arche. H. 3,0. L. 5,0. *Ancienne collection.*
ÉCOLE DE VENISE. — La Charité. H. 2,9. L. 3,10.
DOMINIQUIN. — La Madeleine. H. 2,4. L. 1,11. *Anc. collection du Roi.*
PATEL LE TUÉ. — Un Soleil couchant. Paysage avec figures. H. 2,6. L 3,2 *Ancienne collection du Roi.*
PATEL LE TUÉ. — Un clair de lune. H. 2,6. L. 3,2. *Ancienne collection du Roi.*
RUBENS. — Chasse au sanglier. H. 7,8. L. 10,0. *Munich.*
RUBENS (D'après). — La Flagellation. H. 7,0. L. 5,0. *Cologne.*
RUBENS. — La Résurrection. H. 2,0. L. 3,0. *Tournai* ou *Malines.*
RUBENS. — L'Adoration des Bergers. H. 2,0. L. 3,0. *Tournai* ou *Malines.*
PERRUGINO. — La Famille de la Vierge. H. 6,3. L. 5,6. *Hôpital de Pérouse.*
WINTER. — Sainte Famille. Esquisse. H. 1,6. L. 2.
LUCA GIORDANO. — Une Sibylle, demi-figure. H. 2,3. L. 1,10.
ÉCOLE FRANÇAISE. — Un Portrait d'homme. H. 2,4. L. 2,0.
BREUGHEL. — Paysage avec figures. H. 1,5. L. 2,3.
LAIRESSE (D'après). — Énée à Carthage. H. 1,11. L. 2,4. *Liége.*
GÉRARD SEGHERS. — Le Prophète-Roi. H. 3,0. L. 3,7. *Eglise de Paris.*
NATTIER. — Portrait de femme. H. 4,0. L. 3,0. *Ancienne collection..*
INCONNU. — Portrait de femme dite Ninon de Lenclos. H. 3,0. L. 2,0.
TARAVAL. — Job sur le fumier. H. 3,0. L. 4,0. *Ancienne académie.*
INCONNU. (Prix de l'école française.) — Joseph reconnu par ses frères. H. 3,0. L. 4,0. *Ancienne académie.*
NATOIRE (D'après). — Christ en croix. H. 6,0. L. 4,2.
RESTOUT. — Le Christ donnant les clefs à saint Pierre. H. 8,5. L. 5.6. *Église de Paris.*
PIERRE. — Saint Étienne lapidé. H. 7,7. L. 5,4. *Église de Paris.*
P. MIGNARD, signé V. MOL. — L'Adoration des bergers. H. 11,6. L. 8,6 *Église de Paris.*
SKLAKEN. — Un Philosophe lisant. H. 1,0. L. 0,9.
INCONNU. (École hollandaise.) — Une Marine. H. 1,0. L. 0,8.
LESUEUR (D'après). — Jésus chez Marthe et Marie. H. 7,0. L. 3,9. *Saint-Germain l'Auxerrois.*

Recettes.

Le 9 germinal an XI, le citoyen Delacroix. préfet du département des Bouches-du-Rhône, a déposé pour le musée de Marseille la somme de . . . . 800 fr. » c.
7 nivôse an XII, reçu la somme de . . . . 800 »
20 thermidor au XII, reçu la somme de 1,655 75

Total des recettes. . . . 3,225 fr. 75 c.

Dépenses.

Le 19 germinal an XI, payé à Nadreau, menuisier. . .	150 fr.	» c.
3 floréal an XI, à Fouque, rentoileur de tableaux. .	250	»
10 floréal an XI, à Michau, restaurateur de tableaux	200	»
15 prairial an XI, à Nadreau, menuisier.	50	»
20 messidor an XI, à Michau, restaurateur.	75	»
23 nivôse an XII, à Michau, restaurateur	300	»
10 messidor an XII, à Michau, restaurateur.	275	»
2 thermidor an XII, à Nadreau, menuisier.	100	»
20 thermidor an XII, à Michau, restaurateur	1,022	»
20 thermidor an XII, à Nadreau, menuisier.	438	»
20 thermidor an XII, à Fouque, rentoileur.	327	95
20 thermidor an XII, aux gardiens, à titre de gratifications.	48	»
20 thermidor an XII, mêmes dépenses de la restauration.	19	80
Total des dépenses.	3,255 fr.	75 c.

NOTE N

MUSÉE DE MONTPELLIER

Tableaux délivrés. — Envoi unique.

Van Scheuppen. — Méléagre tuant le sanglier de Calydon. H. 7,0. L. 5,0.
Natoire. — Vénus demandant des armes à Vulcain. H. 6,0. L. 4,4.
Deshayes — Vénus jetant des fleurs sur le corps d'Hector. H. 7,6. L. 5,8.
Detroy, fils. — Diane et Apollon poursuivant les filles de Niobé. H. 6,0. L. 5,0.
Silvestre. — Prométhée animant sa statue. H. 5,7. L. 4,4.
Pierre. — Hercule et Diomède. H. 6,0. L. 4,4.
Oudry, fils. — Fruits et animaux. H. 6,0. L. 5,0.
Dandré Bardon. — Tullie faisant passer son char sur le corps de son père. H. 5,0. L. 4,1.
Trémolières. — Minerve sauvant Ulysse du naufrage. H. 6,2. L. 4,3.
Poitreau. — Deux paysages avec figures. H. 2,9. L. 2,3.
Poussin (Attribué au). — Moïse sur le Sinaï. H. 8,5. L. 3,9.
Vien. — Saint Grégoire. H. 7,9. L. 5,9.
Fontenay. — Un Tableau de fleurs. H. 5,8. L. 4,5.
Juilliard. — Paysage avec figures. H. 4,0. L. 3,0.
Raoux. — Une Vestale portant le feu sacré. H. 4,10. L. 3,0.
Ant. Coypel. — Allégorie sur la paix de 1678. H. 5,9. L. 4,8.
Dulin. — La Résurrection de Lazare. H. 5,1. L. 4,1.
Martin. — Deux vues de la ville de Graves. H. 5,6. L. 5,2.
Raphael (copie). — Saint Michel terrassant le démon. H. 8,3. L.5,1.
Dominiquin (copie). — David chantant les louanges du Seigneur. H. 7,8. L. 4,8.
Calabrese. — Saint Martin. Demi-figure. H. 3,1. L. 2,6.
Sébastien Bourdon. — Le Christ au bas de la croix. H. 3,0. L. 3,0
Albane. — Adam et Ève, H. 0,19. L. 0,25.

Lorrain. — La Madeleine en adoration. H. 7,0. L. 5.4.

Ce tableau est aussi porté à l'état des tableaux envoyés à Caen.

Lagrenée, l'aîné. — Alexandre consultant l'oracle de Delphes. H. 10,0. L. 10,0.

Lagrenée, le jeune. — La Fermeté de Jubellus Toxea. H. 10,0. L. 8,0.

Ant. Coypel. — La Mort de Didon. H. 12,2. L. 6,0.

Ant. Coypel. — Enée emportant son père Anchise. H. 12,2. L. 6,0.

Palme, le vieux. — Martyres de plusieurs saints. H. 10,6. L. 7.5.

Recettes.

Le 10 germinal an XI, le citoyen Garnier, maire de la ville de Montpellier, chargé par le préfet du département de l'Hérault de recueillir les tableaux destinés à ce département, a déposé la somme de	800 fr.	» c.
25 thermidor an XII, recu la somme de	1,400	49
Total.............	2,200 fr.	49 c.

Dépenses.

Le 19 germinal an XII, à Nadreau, menuisier	150 fr.	» c.
3 floréal an XI, à Fouque, rentoileur de tableaux.	200	»
24 floréal an XI, au citoyen Michau, restaurateur de tableaux..................................	250	»
9 prairial an XI, au citoyen Michau	200	»
9 vendémiaire an XIII, gratifications aux gardiens	48	»
9 vendémiaire an XIII, menues dépenses	20	»
9 vendémiaire an XIII, à Michau, restaurateur ..	405	»
9 vendémiaire an XIII, à Nadreau, menuisier	399	»
9 vendémiaire an XIII, à Fouque, rentoileur	520	49
Total.............	2,200 fr.	49 c.

NOTE O

MUSÉE DE NANCY

Premier envoi.

M.-A. DE CARAVACHE. — Le Christ au pied de la croix. H. 5,10. L. 4,5. *Émigré Miliotti.*

PH. DE CHAMPAGNE. — La Charité. H. 4,00. L. 4,00. *H. de Penthièvre.*

BASSAN. — La Fin du monde. H. 3,4. L. 4,5. *Ancienne collection.*

ANDRÉ DEL SARTO. — L'Ange et le jeune Tobie. H. 3.8. L. 2,6. *Ancienne collection.*

LÉONARD DE VINCI. — Le Sauveur du monde, H. 1,5. L. 1,2. *Ancienne collection.*

ULRIC LOTH, d'après HONTHORST. — Jacob revenant de la chasse. H. 5,8, L. 4,00. *Munich.*

ÉCOLE ITALIENNE. — Tuscia portant le crible plein d'eau. H. 4,4. L. 4,6. *Hôtel de Toulouse.*

PIERRE PÉRUGIN. — Vierge, enfant Jésus, saint Jean. H. 5,0. L. 3,8. *Émigré Brissac.*

RUBENS. — Jonas précipité dans la mer. H. 2,5. L. 2,5. *Belgique.*

ID. — Saint Pierre marchant sur les eaux. H. 2,5. L. 2,5. *Belgique.*

INCONNU. — Circoncision. H. 8,9 L. 6,10. *Église des Quatre-Nations.*

INCONNU. — Deux portraits vénitiens. H. 3,5. L. 2,10. *Ancienne collection.*

INCONNU. — Paysages — Vues de Rome. H. 5,4, L. 3,5. *Ancienne collection.*

INCONNU. — Apprêts du martyre de saint Sébastien. H. 9. L. 6,5.

JEAN HEMMESEN. — Les Vendeurs chassés du Temple. H. 5. L. 5,9. *Galerie de Munich.*

MONNET. — Samson et Dalila. H. 3,6. L. 4,6. *Prix de l'Académie.*

P. Ménageot. — Tullie écrasant son père. H. 3,6. L. 4,6. *Prix de l'Académie.*

Fontenay. — Vases de fleurs. H. 3,6. L. 2,9.

Crayer. — Saint Charles Borromée et les pestiférés. H. 10,9. L. 7. *Belgique.*

Il est resté deux tableaux au musée (direction du musée).

Mignard. — Jugement de Pâris. H. 12. L. 19.

Alb. Durer. — Son portrait. H. 2,2. L. 1,6.

Recettes.

Sommes déposées par le sieur Maleriat nommé pour recevoir les tableaux destinés au musée de Nancy :

L'an XI.	1,600 fr.	» c.
L'an XII (thermidor)	2,226	37
Total	3,826 fr.	37 c.

Dépenses.

A divers rentoileurs — restaurateurs—(an XI et an XII), 3,826 fr. 36 c.

NOTE P

MUSÉE DE NANTES

Premier envoi.

RUBENS (École de). — Triomphe d'un guerrier. H. 9,6. L. 7,0. *Belgique.*

MATTEO ROSSELLI. — Judith tenant la tête d'Holopherne. H. 5,7. L. 3,8. *Collection de Versailles.*

GUIDO RENI. — Saint Jean-Baptiste. H. 4,9. L. 3,7. *Collection de Versailles.*

VALERIO CASTELLI. — La Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean. H. 3,0. L. 2,3. *Collection de Versailles.*

BREUGHEL DE VELOURS. — Débarquement. — Marine. H. 0,9. L. 1,1. *Collection du roi.*

BREUGHEL DE VELOURS. — Retour de chasse. H. 0,9. L. 1,1. *Collection du roi.*

ROMANELLI. — Sainte Famille. H. 7,6. L. 4,2. *Église de Paris.*

PAROCEL D'AVIGNON. — Guérison de possédés. H. 5,2. L. 7,11. *Église de Paris.*

MAITRE INCONNU. — Vie de saint Cloud. H. 5,8. L. 10,4. *Collection du roi.*

LICHERIE. — Ravissement de saint Paul. H. 7,3. L. 5,0. *Église de Paris.*

FOUQUIÈRES. — Grand paysage. H. 3,8. L. 6,1. *Versailles.*

SIMON VOUET. — La Paix. H. 5,0. L. 4,0. *Collection du roi.*

DESMAREST. — Horace tuant sa sœur. H. 3,6. L. 4,6. *Prix de l'Académie.*

BREUGHEL. — Paysage. H. 1,7. L. 2,4.

BREUGHEL. — Paysage. H. 1,7. L. 2,4.

VAN DYCK (École de). — Tête de vieillard. H. 1,9. L. 1,5.

ÉCOLE HOLLANDAISE. — Tentation de saint Antoine. H. 1,4, L. 1,9. *Belgique.*

Simon de Vos. — Portraits d'une famille : — les femmes. H. 5,0. L. 2,0. *Belgique.*

Simon de Vos. — Portraits d'une famille : — les hommes. H. 5,0. L. 2,0. *Belgique.*

Otto Venius (École d'). — La Vierge et l'enfant Jésus en chemise. H. 3,3. L. 2,3.

Poussie (D'après). — Portrait du Poussin. H. 2,3. L. 1,10. *Ancienne académie.*

Rubens (Pastiche d'après). — Saint François soutenu par les anges. H. 1,7. L. 1,4.

Inconnu. — Jésus-Christ apparaît aux apôtres. H. 4,0. L. 3,0.

Charles Coypel. — Saint Louis à genoux devant la couronne d'épines. H. 4,7. L. 2,6. *Ancienne collection.*

Sasso Ferrato (Attribué à). — Sainte Famille. H. 3,1. L. 2,5.

Inconnu. — Bataille — esquisse. H. 0,8. L. 1,0.

Inconnu. — Repos. H. 0,8. L. 1,0.

Reçu de M. Denon les tableaux mentionnés ci-dessus dans une caisse, à Paris, le 7 messidor an XII.

Pour le préfet du département de la Loire-Inférieure,

Signé : Bertrand Geslin.

Deuxième envoi.

Simon Vouet. — L'Apothéose de saint Eustache. *Église de Paris.*

Albane. — Le Baptême de Vénus.

Gaspard de Crayer. — L'Éducation de la Vierge. *Belgique.*

Aubin Vouet. — Un Moine ressuscitant un mort. *Église de Paris.*

Lahire. — La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. H. 7,6. L. 5,0. *Église de Paris.*

Boyermans. — Constitution des jésuites. H. 10,0. L. 17,10. *Belgique.*

Michel Corneille. — Sainte Geneviève recevant une palme de saint Médard. H. 9,9. L. 7,0. *Église de Paris.*

Ancien maitre français. — Les Pèlerins d'Emmaüs. H. 4,7. L. 4,2. *Église de Paris.*

Bassan. — Frappement du rocher. H. 3,1. L. 4,8. *Ancienne collection.*

Lebrun. — Le Père éternel dans sa gloire. H. 3,0. L. 8,0. *Église de Paris.*

Pérugin. — Le prophète Isaïe (forme ronde). H. 4,0. L. 4,0. *Pérouse.*

Pérugin. — Le prophète Jérémie (forme ronde). H. 4,0. L. 4,0. *Pérouse.*

Verdier. — Ecce Homo — demi-figure. H. 4,0. L. 3,5. *Église de Paris.*

Lafosse. – Déification d'Énée. H. 5,6. L. 4,8. *Ancienne collection.*

Lafosse. — Vénus demandant des armes à Vulcain. H. 5,6. L. 4,8. *Ancienne collection.*

Inconnu. — Élévation en croix. H. 12,0. L. 8,0. *Belgique.*

Crayer. — Le Christ en croix, la Madeleine et saint François. H. 12,8. L. 8,9. *Belgique.*

Giorgion (Attribué à). — Femme couchée dans une campagne. H. 1,13. L. 1,5. *Ancienne collection.*

Le 6 ventôse an XI, le citoyen Gorlier, receveur général du département, a déposé la somme de.	8,000 fr. » c.
Le 18 octobre 1809, M. Mouton, receveur municipal, a déposé la somme de.	3,184 51
Total.	11,184 fr. 51 c.

Sommes destinées à acquitter les frais de restauration et emballage des tableaux ci-dessus.

NOTE Q

MUSÉE DE RENNES

Premier envoi.

PAUL VÉRONÈSE. — Perée et Andromède. H. 8,0. L. 6,5. *Ancienne collection.*

JORDAENS. — Le Christ en croix et sa famille éplorée. H. 7,2. L. 5,2. *Belgique.*

GÉRARD SEGHERS. — Saint Ambroise, demi-figure. H. 3,6. L. 3,0. *Églises de Paris.*

PH. DE CHAMPAGNE. — La Madeleine dans le désert. H. 4,0. L. 3,0. *Églises de Paris.*

GÉRARD SEGHERS. — Saint Jean l'évangéliste (demi-figure). H. 3,6. L. 3,11. *Églises de Paris.*

HEMSKERKE. — Saint Luc peignant la Vierge. H. 6,5. L. 4,6.

CASANOVA. — Quatre tableaux : Les différentes heures du jour. H. 6,0. L. 3,1. *Madame Du Barry.*

GALLOCHE. — Saint Pierre emmené en captivité. H. 3,0. L. 4,0. *Églises de Paris.*

ÉCOLE FLAMANDE. — Les Pèlerins d'Emmaüs. H. 3,4. L. 4,4.

GÉRARD SEGHERS. — Saint Marc (demi-figure). H. 3,6. L. 3,11. *Église de Paris.*

A. DELORME. — Intérieur d'un temple. H. 2,10. L. 3,10. *Ancienne collection.*

MITTENS. — Cérémonie de nuit. H. 1,10. L. 2,3. *Stathouder.*

VAN DYCK (Attribué à). — Un Christ. H. 1,9. L. 1,0.

ÉCOLE FLAMANDE. — Le Crucifiement (grand nombre de figures). H. 2,3. L. 3,3.

TITIEN (D'après). — Madeleine pénitente. H. 2,5. L. 1,10.

ANDREA SACCHI. — Femme jouant de la flûte. H. 2,0. L. 1,5.

ÉCOLE FRANÇAISE. — La Madeleine tenant la sainte ampoule. H. 2,1. L. 5,0.

VIGNON. — Sainte Catherine. H. 3,4. L. 2,6.

INCONNU (copie). — Portraits d'homme et de femme. H. 3 0. L. 2,4.

Bassan. — Pénélope. H. 2,10. L. 2,7.
Corneille (l'aîné). — Vocation de saint Pierre. H. 2,4. L. 2.10.
Inconnu. — Portrait vénitien, Prélat vêtu d'une robe rouge. H. 3,0. L. 5,0. *Ovale.*
Féti. — Paysage avec figures. H. 3,0. L. 4,0.
Joachim Sandrart. — Sainte Famille. H. 4,0. L. 4,10. *Munich.*
Blanchard. — La Flagellation, H. 4,5. L. 4,10.
Franck (manière d'Ostade). — Buveurs dans une grange. H. 1,4. L. 1,7.
Blain de Fontenay. — Bouquet de fleurs dans un vase. H. 3,7. L. 4,6.

Deuxième envoi.

Lebrun. — Descente de croix. H. 17,11. L. 10,0. *Ancienne collection.*
Crayer. — Résurrection de Lazare. H. 17,0. L. 7,8. *Belgique.*
Id. — Élévation en croix. H. 11.3. L. 8,5. *Belgique.*
Louis Carrache. — Martyre de saint Pierre et de saint Paul. H. 9,0 L. 6,4. *Envoi d'Italie.*
Guerchin. — Le Christ mort et la Vierge. H. 4,10. L. 5,8. *Envoi d'Italie.*
L'Espagnolet. — Martyre de saint Laurent. H. 7,0. L. 5,6.
Boulogne le Jeune. — La Chananéenne. H. 11,0. L. 6,0. *Églises de Paris.*
Carlo Lotti. — La Femme adultère. H. 4,8. L. 6,2. *Munich.*
Érasme Quellin. — Adoration des Bergers. H. 10,0. L. 7,0. *Belgique.*
Rubens. — Chasse au tigre et au lion. H. 9,11. L. 7,9. *Munich.*
Tintoret. — Massacre des innocents. H. 4,2. L. 5,9.
Guide (École du). — Caïn tuant son frère Abel. H. 6,5. L. 4,11.
Paul Véronèse. — Baptême de Jésus-Christ. H. 7,6. L. 4,10.
Natoire. — Saint Diacre prêchant l'Évangile. H. 7,7. L. 5,5.
Jean Cousin (Attribué à). — Jésus-Christ aux noces de Cana. H. 9,6. L. 7.10, *Église Saint-Gervais.*

Il a été versé, pour restauration et transport des tableaux, le 30 pluviôse an II, par le citoyen Bodinier, membre du Corps législatif, chargé par le préfet d'Ille-et-Vilaine de recevoir les tableaux destinés à la ville de Rennes .... 1,000 fr. »

Le 10 floréal an II, par le même	500	»
Le 16 novembre 1807, par le même	1,639	»
Le 29 octobre 1808, par le même	363	84
Le 17 juillet 1809, par M. Wuillaume ...	636	16
	3,139 fr.	»

NOTE R

MUSÉE DE ROUEN

LAHIRE. — L'Adoration des Bergers. H. 14,0. L. 8,7. *Capucins Saint-Honoré.*

VAN THULDEN. — L'Adoration des Bergers. H. 10,9. L. 7,6. *Église des Pays-Bas.*

GUERCHIN. — Visitation de la Vierge. A. 9,10. L. 6,6. *Bologne.*

PAUL VÉRONÈSE. — Saint Barnabé guérit les malades. H. 8,2. L. 6,0. *Mantoue.*

ÉCOLE FLAMANDE. — Le Christ au bas de la croix entouré de sa famille. H. 7,6. L. 5,8. *Belgique.*

PH. DE CHAMPAGNE. — Concert d'anges en présence de Dieu le Père. H. 5,8. L. 7,0. *Église de Paris.*

SALVATOR ROSA. — Conjuration de Catilina. H. 5,10. L. 5,10. *Palais Pitti.*

MIGNARD. — Ecce Homo, demi-figure. H. 5,10. L. 4,0. *Versailles.*

PALME LE JEUNE. — Couronnement d'épines. H. 4,3. L. 3,2. *Versailles.*

LANFRANC. — Mars et Vénus. H. 4,3. L. 3,2. *Versailles, ancienne collection.*

VAN DYCK. — Le Christ en croix. H. 3,3. L. 2,3. *Anvers.*

HANS HEMMELINCK. — Généalogie avec la Vierge et l'enfant Jésus tenant du raisin. H. 3,10. L. 6,9. *Émigré Milliotti.*

ÉCOLE FLAMANDE. — Le Christ devant Pilate. H. 7,4. L. 5,6.

SIMON VOUET. — Apothéose de saint Louis. H. 8,7. L. 5,5. *Église de Paris.*

PAUL VÉRONÈSE. — Le Christ dans sa gloire, saint Sébastien et saint Roch. H. 10,6. L. 6,8. *Italie.*

AUBIN VOUET. — Ananie tombe aux pieds des Apôtres. H. 10,5. L. 7,0. *Notre-Dame de Paris.*

LUBIN BAUGIN. — Martyre de saint Barthélemy. H. 6,10. L. 4,6. *Eglise de Paris.*

VAN DYCK (D'après). — La Charité. H. 4,11. L. 4,8.

Giorgion. — Un Concert. H. 5,6. L. 4,7. *Milan, bibliothèque Ambroisienne.*

Lemonnier. — Les Filles de Niobé, H. 3,4. L. 4,6. *Dépôt de l'Académie.*

Bassan. — La Toison. H. 2,6. L. 3,9. *Ancienne collection.*

Stella. — Sainte Anne et la Vierge. H. 4,3. L. 3,0. *Église de Paris.*

Mantegna, ou plutôt le Pérugin. — Résurrection de Jésus-Christ. H. 1,0. L. 2,0.

Mantegna. — L'Adoration des Rois. H. 1,0. L. 2,0.

Mantegna. — Baptême de Jésus. H. 1,0. L. 2,0.

(Ces trois petits tableaux sur bois sont du Pérugin et viennent de Pérouse.)

Christophe. — Portrait de femme, demi-figure. H. 4,6. L. 3,6.

École flamande. — Portrait d'homme tenant d'une main un bâton. H. 3,11. L. 3,5.

Daniel de Volterre (D'après). — Les deux Marie. H. 1,9. L. 1,4. *Émigré.*

Inconnu. — Le Christ en croix, la Madeleine et autres figures. H. 1,0. L. 9,0.

Sinconnier[1]. — L'Ange apparaissant à Abraham. H. 3,6. L. 4,6.

École de Bologne. — Sortie de l'arche. H. 3,1. L. 4,6.

J.-B. Corneille.. — Résurrection de Lazare. H. 11,3. L. 7.10, *Église de Paris.*

Inconnu. — Bataille. H. 1,0. L. 9,0.

Inconnu. — Repos. H. 1,0. L. 9,0.

Poussin. — Saint Denis couronné par un Ange. H. 4,7. L. 3,8. *Églises de Paris.*

Lemonnier. — La Mission des apôtres. H. 14,2. L. 8,9. *Musée de Versailles.*

Otto Venius. — La Madeleine. H. 2,0. L. 1,6.

Inconnu. — Temple et allégorie chrétienne. H. 3,8. L. 5,7.

Le 16 germinal an XI, le citoyen Lemonnier, chargé par le préfet du département de la Seine-Inférieure de recueillir les tableaux destinés au musée de Rouen, a déposé la somme de. . . . . . 800 fr. » c.

Le 2 frimaire an XII, celle de. . . . . 800 fr. »

Le 25 germinal an XIII, celle de. . . . . 2,671 fr. 10

Total. . . . . 4,271 fr. 10 c.

Montant des dépenses faites au musée central pour rentoilage, restauration et transport desdits tableaux.

1 Ce nom doit être mal écrit, je présume que c'est Tiersonnier.

NOTE S

MUSÉE DE STRASBOURG

Ph. de Champagne. — L'Annonciation. H. 8,9. L. 6,0. *Église de Paris.*

Salviati. — Adam et Ève. H. 6,10. L. 5,5. *Ancienne collection.*

Simon Vouet (Attribué à). — Le Christ et la Vierge entourés d'anges. H. 3,6. L. 5,6. *Église de Paris.*

Valentin. — Les Vendeurs du Temple. H. 5,0. L. 7,6. *Ancienne collection, copie.*

Bonvoisin. — Antiochus malade d'amour. H. 4,0. L 5,0. *Ancienne académie.*

Inconnu. — Aman aux pieds d'Esther. H. 3,10. L. 4,6. *Prix de l'ancienne académie.*

Mola (copie). — Saint Bruno dans le désert. H. 5,4. L. 3,10. *Surintendance de Versailles.*

Bassan. — Départ de Jacob. H. 5,6. L. 7,10. *Ancienne collection.*

Guido Reni. — Vierge, enfant Jésus et saint Jean.

Annibal Carrache. — Saint Sébastien. H. 4,1. L. 2,1. *Ancienne collection.*

Correggio. — Saint Jérôme dans le désert. H. 1,6. L. 1,3. *Ancienne collection.*

Alex. Véronèse. — Rebecca donnant à l'envoyé d'Abraham. H. 5,4. L. 4,8. *Ancienne collection.*

Jean Miel (Attribué à). — Paysage. H. 2,0. L. 2,4. *Ancienne collection.*

Cl. Lorrain (Attribué à). — Paysage. H. 1,7. L. 2,1.

Van Dyck (copie). — Portrait d'un jeune lord. H. 2,4. L. 11,1.

Perrugino. — La Vierge et l'enfant Jésus. H. 1,5. L. 11. *Ancienne collection.*

Lahire. — Religieux à genoux devant la Vierge et l'enfant Jésus. H. 3,6. L. 3,10. *Église de Paris.*

Simon Vouet. — Tête du Christ. H. 2,6. L. 2,1.

Christophe (école française). — Saint Paul déchirant ses vêtements. H. 2,10. L. 2,3.

GEORGE PENS (Attribué à). — Tarquin et Lucrèce. H. 3,0. L. 4,0. *Munich, palais électoral.*

VAN DYCK (École de). — Vierge, enfant Jésus et saint Jean. H. 5,0. L. 4,8.

VAN DYCK (copie). — Le Christ mort et la Vierge Marie. H. 4,6. L. 3,5.

Je, soussigné, fondé de pouvoir du département du Bas-Rhin, reconnais avoir reçu les vingt-deux tableaux ci-dessus. — Le reste est resté en restauration (7 frimaire an XI. — Guérin).

LE MOYNE. — Barjésus aveuglé devant Sergius. H. 13,10. L. 1,0. *Saint-Germain-des-Prés.*

JORDAENS. — Le Jugement dernier. H. 12,3. L. 9,0. *Belgique.*

PH. DE CHAMPAGNE. — Adoration des rois. H. 12,3. L. 9,4. *Église de Paul.*

DETROY. — Portement de croix. H. 9,0. L. 11,6. *Église de Paul.*

NINET DE L'ÉTAIN (*sic*). — Série de papes. H. 11,6. L. 9,0. *Église Saint-Louis-la-Culture.*

JORDAENS. — La Vierge, saint Jean, l'enfant Jésus couronnés par des anges. H. 8,3. L. 5,10. *Belgique.*

GUERCINO. — Saint Jean dans le désert. H. 7,5. L. 5,2. *Italie.*

ÉCOLE FRANÇAISE. Élévation de la croix. H. 2,7. L. 1,8.

VERDIER. — Allégorie. H. 6,0. L. 5,9. *Ancienne collection.*

INCONNU. — Ulysse tuant les prétendants. H. 1,10. L. 2,5. *Ancienne collection.*

MIGNARD (d'après le Guide). — Saint François. H. 3,4. L. 2,7.

GÉRARD SEGHERS. — Saint Jérôme. H. 3,6. L. 4,0. *Église de Paris.*

ÉCOLE D'ITALIE. — Sainte Famille. H. 4,10. L. 3,6.

ALT. A VAUNOT (d'après Van Dyck). — Le Christ au tombeau. H. 6,0. L. 4,0. *Belgique.*

ROLAND SAVERY. — Orphée attirant les animaux par les sons de la lyre. H. 4,4. L. 6,8. *Ancienne collection.*

LARGILLIÈRE. — Portrait en pied. H. 7,6. L. 6,5. *Donné en remplacement d'une* Annonciation *envoyée à Champagne de Caen.*

DOSSO. — Madeleine aux pieds du Christ. H. 7,7. L. 5,0. *Ancienne collection.*

L'ESPAGNOLET. — L'Adoration des bergers. H. 5,5. L. 5,3. *Belle et ancienne copie.*

PERRUGINO. — Sainte Apolline H. 3,0. L. 3,0. *Pérouse.* Gravée par Bein sous le nom de Raphaël.

LE BRUN. — Saint Michel foudroyant Satan. H. 2,6. L. 1,7. *Ancienne collection.*

PERRUGINO. — La Vierge, l'enfant Jésus et deux anges. H. 1,10. L. 5,10. *Pérouse.*

Recettes.

Sommes déposées par le sieur Guérin, fondé de pouvoir du préfet du département du Bas-Rhin, l'an II. . . . . 3,402 fr. 83 c.

Dépenses.

A divers restaurateurs, menuisiers . . . . 3,402 fr. 83 c.

NOTE T

MUSÉE DE TOULOUSE

Premier envoi.

CRAYER. — Job sur le fumier. H. 8,3. L. 6,0. *Belgique.*
LUCA CIORDANO. — Vénus, l'Amour et Adonis, paysage. H. 4,6. L. 5,10. *Munich.*
PH. DE CHAMPAIGNE. — Le Christ en croix. H. 3,7. L. 5,4. *Église de Paris.*
STELLA. — Le Christ communiant, saint Pierre et autres figures. H. 5,2. L. 2,10. *Église de Paris.*
GUIDO RENI. — Le Christ tenant sa croix. H. 1,2. L. 0,9. *Modène.*
LAIRESSE. — Le Christ en croix. H. 5,10. L. 3,6.
FOUQUIERS. — Grand paysage, Attaque de voleurs. H. 5,3. L. 6,8. *Ancienne collection.*
GUIDO RENI. — David et Abigaïl. H. 5,0. L. 5,0.
ÉCOLE FRANÇAISE (Inconnu). — Le Sacrifice de Noé sortant de l'arche. H. 3,2. L. 4,1.
PH. DE CHAMPAIGNE. — La Salutation angélique. H. 3,1. L. 4,1. *Église de Paris.*
RIGAUD. — Portrait du Régent, demi-figure. H. 4,3. L. 3,3.
PERRUGINO. — Saint Jean évangéliste, saint Augustin. H. 5,7. L. 2,10. *Pérouse.*
VAN DYCK. — Le Christ et les Anges. H. 4,3. L. 3,3.
QUELLINUS. — Deux tableaux : Sainte Catherine sur le Sinaï, Martyre de saint Laurent. H. 2,0. L. 2,3.
WINTER. — Paysage. H. 1,3. L. 1,6. *Stathouder de Hollande.*
RAPHAEL (D'après). — Tête de femme, étude d'après nature. H. 1,3. L. 1,6.
CARRACHE (École des). — Le Christ mort, soutenu par saint Jean et les Marie. H. 1,2. L. 0,11.

École d'Italie. — Le Déluge, tableau sur bois. H. 1,5. L. 1,0.

École flamande. — Tête d'évêque avec une mitre blanche. H. 2,11. L. 2,1.

Salvator Rosa. — Neptune armé de son trident. H. 3,1. L. 2,4. *Émigré Millioti.*

Bertin. — Jacob allant en Mésopotamie. H. 3,0. L. 4,0.

Van Dyck. — Achille reconnu par Ulysse. H. 2,9. L. 3,8.

Inconnu. — Deux tableaux : Portraits vénitiens. H. 3,0. L. 4,0.

Favral. — Deux tableaux représentant des femmes turques. H. 3,0. L. 4,0.

Tardieu. — Suzanne justifiée. H. 4,6. L. 3,10.

Sevin. — Diogène et Alexandre. H. 4,6. L. 3,6.

Piètre de Cortone. — Le Martyre de saint Étienne. H. 1.5. L. 2,0.

Poussin. — Sainte Famille et les anges. H. 1,2. L. 1,6.

Deuxième envoi.

Ph. de Champaigne. — Le Christ, la Vierge, la Madeleine et saint Jean H. 4,6. L. 6,2. *Église de Paris.*

Guercino. — Le Paradis, la Trinité, saint Sébastien, saint Géminien, la Vierge. H. 11,4. L. 6,6. *Pologne.*

Van Dyck. — Un Ane à genoux devant la sainte Hostie (saint Antoine de Padoue). H. 10,0. L. 5,10. *Belgique.*

Bourdon. — Martyre de saint André. H. 9,5. L. 8,0. *Chartres.*

Guido Reni. — Marsyas écorché par Apollon. H 7,0. L. 5,6. *Turin.*

Rubens. — Le Christ entre les larrons. H. 9,2. L. 6,0. *Anvers.*

Lesueur. — Le Vœu de Gédéon. H. 3,7. L. 2,7. *Ancienne collection.*

Michel Corneille. — Baptême de Constantin. H. 12,9. L. 10,6. *Église de Paris.*

Matheo Roselli. — Judith devant le grand prêtre. H. 7,3. L. 0,9. *Saint-Germain-en-Laye.*

Aubin Vouet. — La Délivrance de saint Pierre. H. 10,2. L, 7,4. *Église de Paris.*

Solimène. — Portrait de femme. H. 4,0. L. 3,2. *Ancienne collection.*

Mignard. — Allégorie. H. 6,0. L. 9,0. *Palais des Tuileries.*

État des tableaux délivrés à la ville de Toulouse conformément à la décision de Sa Majesté l'Empereur, qui accorde des tableaux à six villes de l'Empire, en date du 15 février 1811.

Procaccini. — Le Mariage de la Vierge. H. 8,0. L. 7,0. *Vienne.*
Coeberger. —Le Christ présenté au Temple. H. 3,6. L. 5,0. *Brunswick.*
Jules Romain (D'après).— Un Triomphe. H. 3,6. L. 6,0. *Parme.*
Maria Crespi. — Héraclite et Démocrite. H. 4,0. L. 8,0. *Brunswick.*
Lairesse. — Saint Paul converti. H. 14,0. L. 8,0. *Liége.*
Caravage (École du). — Le Martyre de saint André. H. 6,6. L. 7,0. *Turin.*
Cazes. — Sainte Marie égyptienne. H. 9,0. L. 6,0. *Église de Paris.*
Champaigne. — Une cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit. H. 9,0. L. 13,0. *Église de Paris.*
Lucas François (de Leyde). — Le Martyre d'un saint. H. 12,0. L. 10,0. *Belgique.*
Oudry. — Chasse de Louis XV. H. 7,0. L. 12,0. *Versailles.*
Guerchin. — La Décollation de deux saints, H. 10,0. L. 7,0. *Deuxième envoi d'Italie.*
G. Seghers. — L'Adoration des Rois. H. 6,0. L. 4,6. *Ancienne collection.*
Janssens. — Le Couronnement d'épines. H. 5,6. L. 5,0. *Église de Paris.*
Valentin. — Judith. H. 3,0. L. 2,6. *Versailles.*
Mignard. — L'Ecce Homo. H. 3,0. L. 2,6. *Église de Paris.*
Van der Meulen. — Sujet des campagnes de Louis XIV. H. 7,0. L. 10. *Versailles.*
Stella. — Le Mariage de la Vierge. H. 10.0. L. 14,0. *Chapitre Notre-Dame.*
Carrache. — Saint Jean, saint Barthélemy, la Vierge, H. 8,0. L. 6,0. *Vienne.*
École de Cortone. — Moïse foulant la couronne de Pharaon. H. 6,0. L. 4,0. *Vienne.*
Van Vitelli. — Vue de la place Saint-Pierre à Rome. H. 1,8. L. 2,6. *Émigré.*
Sans nom de maitre. — Portrait d'homme. H. 2,0. L. 1;8. *Cassel.*
Sans nom de maitre. — Une Madeleine. H. 2,0. L. 1,8. *Vienne.*
Vanni (Dit de). — La Vierge et les Anges. H. 2,8. L. 2,0. *Saint-Louis des Français.*

Poussin (Attribué à). — Saint Jean, petite nature. H. 2,0. L. 1,6. *Brunswick.*

Verhelst. — Tête de vieillard. H. 2,0. L. 1,6. *Brunswick.*

Otto Marseus. — Papillons et reptiles. H. 2,0. L. 1,6. *Brunswick.*

Largillière. — Le Peintre Largillière. H. 2,6. L. 2,0. *Id.*

Corneille de Harlem. — L'Age d'or. H. 3,0. L. 5,0. *Id.*

Canaletti. — La Cérémonie du Bucentaure. H. 2,6. L. 2,0. *Émigré.*

Hennequin. — Bataille de Quiberon. H. 11,0. L. 20,0. *Musée Napoléon.*

Recettes.

Reçu le 25 pluviôse, du sieur Marcorelle, la somme de.	800 fr.	» c.
Reçu le 4 fructidor an XI, du sieur Picault-la-Pérouse, la somme de..	800	»
Reçu, le 28 nivôse an XIII, la somme de............	2,834	55
Total..........	4,434 fr.	55 c.

Dépenses.

Payé l'an XI, l'an XII et l'an XIII, à Michau, restaurateur de tableaux, à Nadreau, menuisier, à Hacquin, rentoileur, et à divers, diverses sommes se montant à....... .... 4,434 fr. 55 c.

NOTE V

MUSÉE DE TOURS

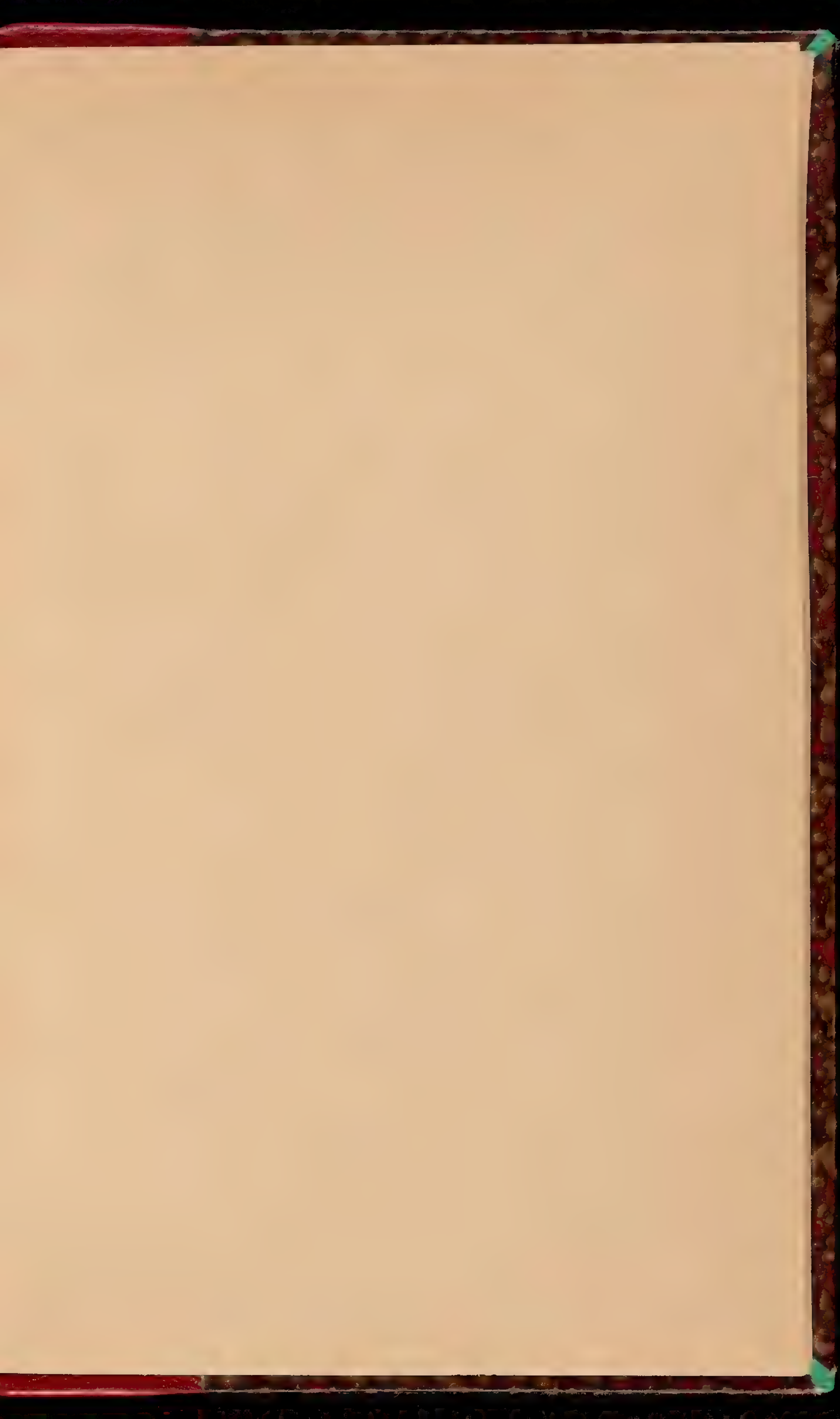
Premier envoi.

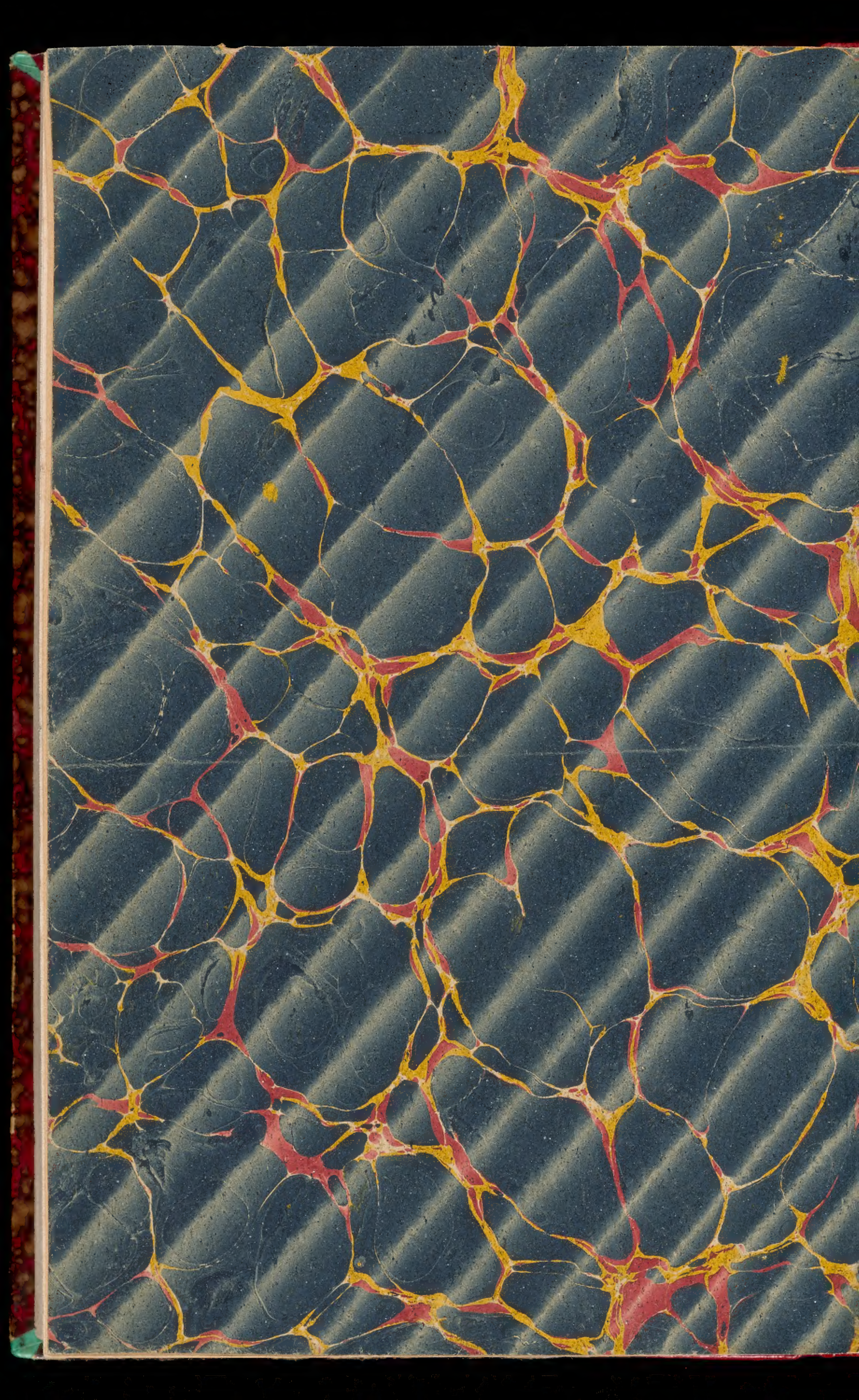
LAGRENÉE jeune. — Le Baptême de Jésus [1]. H. 9,2. L. 4,10.
J.-B. CORNEILLE. — Sainte Famille. H. 7,0. L. 7,0.
ANT. COYPEL. — La Colère d'Achille. H. 6,5. L. 3,7.
ANT. COYPEL. — Adieux d'Hector et d'Andromaque. H. 6,0. L. 4,10.
SAINT-YVES. — Le Vœu de Jephté. H. 6,0. L. 4,10.
BOIZOT père. — Apollon et Leucothoé. H. 6,2. L. 5,2.
COLLIN. — Bacchus confié aux Corybantes. H. 5,4. L. 4,1.
MAROT. — Les Fruits de la paix. H. 4,6. L. 5,10.
NATTIER. — Persée tenant la tête de Méduse. H. 4,6. L. 3,6.
VERNANSAL. — Allégorie aux Beaux-Arts. H. 6,5. L. 3,9.
BAPTISTE. — Fleurs et fruits. H. 4,4. L. 3,4.
JULIARD. — Paysage avec figures. H. 5,0. L. 4,0.
ALLEGRAIN. — Paysage. — Apollon et et la Sibylle. H. 4,6. L. 5,5.
POUSSIN (Attribué à). — Triomphe de Silène.H. 8,5. L. 3,11.
BERTAULT fils. — Philémon et Baucis. H. 5,0. L. 3,8.
DUMONT LE ROMAIN. — Hercule et Omphale. H. 3,2. L. 2,3.
MARTIN. — Tableau représentant un siége. H. 3,10. L. 2,3
MARTIN. — Tableau faisant pendant. H. 3,15. L. 2,3.
PAROCEL D'AVIGNON. — Une Bataille. — H. 3,6. L. 5,8.
TITIEN (Copie d'après). — Christ porté au tombeau. H. 4,8. L. 6,7.
RAPHAEL (D'après). — Belle Jardinière. H. 3,9. L. 2,6.
RUBENS. — Les époux Plantin. H. 2,8. L. 3,10.
LOUIS CARRACHE. — Saint François en méditation. H. 1,7. L. 2,0.
CARAVAGE (École du). — Saint Sébastien pansé par les femmes.

[1] Aujourd'hui à la cathédrale.

Deuxième envoi.

Jouvenet. — Le Centenier aux pieds de Jésus. H. 11,7. L. 6,0.
Berthelemy. — Manlius condamnant son fils à mort. H. 8,2. L. 10,0.
Lépicié. — Mathatias punissant les impies. H. 8,2. L. 10,0.
Michel Corneille. — Massacre des Innocents. H. 6,11. L. 12,8.
Mantegne. — La Résurrection. H. 2,0. L. 2,10.
Mantegne. — Prière aux Jardin des Olives.
Le Guide. — La Vierge, Jésus, sainte Catherine (ovale). *Collection du roi.*
Guerchin. — Esther devant Assuérus. *Hôtel de Toulouse.*
Guerchin. — Agar dans le désert. *Hôtel de Toulouse.*
Champagne. — Le Bon Pasteur. *Église de Paris.*
Rubens. — Mars, Vénus et l'Amour au milieu de trophées d'armes. *Versailles.*






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01335 3509

